que sais-je ?

LA SYMPHONIE

RÉMI JACOBS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

OUVRAGES SUR LA MUSIQUE PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION
DE NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Marcelle BENOIT, *Les musiciens du Roi de France.*
Jean-Claude BERTON, *La musique tchèque.*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Marie-Thérèse BOUQUET-BOYER, *Vivaldi et le concerto.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
— *La musique à Venise.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ, *La guitare.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Michel CHION, *La musique électroacoustique.*
Guy CORNUT, *La voix.*
Georges DOTTIN, *La chanson française de la Renaissance.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
Guy FERCHAULT, *Le concerto.*
Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, *Histoire de la musique en Europe.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
Georges GUILLARD, *J.-S. Bach et l'orgue.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Jean-Paul HOLSTEIN, *L'espace musical dans la France contemporaine.*
— *Le solfège.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Nicole LABELLE, *L'oratorio.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
Roland MANCINI, *L'art du chant.*
Catherine MICHAUD-PRADEILLES, *L'organologie.*
Sylvette MILLIOT, *Le quatuor.*
— *La sonate.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Evelyn REUTER, *La mélodie et le lied.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Henry de ROUVILLE, *La musique anglaise.*
François SABATIER, *César Franck et l'orgue.*
Pierre SCHAEFFER, *La musique concrète.*
Robert SIOHAN, *La musique étrangère au XX^e siècle.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
France VERNILLAT et Jacques CHARPENTIER, *La chanson française.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGELY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 037989 3

Dépôt légal — 1re édition : 1976
3e édition corrigée : 1996, juillet

© Presses Universitaires de France, 1976
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

S'il fallait évaluer le nombre des symphonies écrites depuis 1750, celui de dix mille serait rapidement dépassé. Cette statistique d'ailleurs donne une idée de l'accueil que les compositeurs ont réservé à cette grande forme musicale et souligne également la difficulté rencontrée pour la saisir dans son ensemble. Car la forme est une notion en évolution continuelle, et non une organisation figée du temps et de l'espace.

Ce volume n'a pas de prétentions encyclopédiques. Il se limite à situer les grands moments de l'histoire de la symphonie et à indiquer les apports personnels des musiciens qui ont été les plus illustres utilisateurs de cette forme particulière. L'analyse d'une symphonie de Joseph Haydn, correspondant à l'idéal classique, est destinée à rendre familiers les éléments qui entrent dans la définition de la forme considérée, et à servir de référence à l'étude historique.

Le passé de la symphonie est si riche qu'il serait vain de vouloir à tout prix parler de tous les compositeurs et de toutes les symphonies. Le choix a entraîné des omissions conscientes que l'on pourra regretter mais que l'auteur justifie par son souci d'éviter des listes fastidieuses, au reste peu significatives.

En retraçant l'histoire des œuvres qui portent effectivement le nom de symphonie, on courrait le risque de brosser le portrait de l'orchestre. Des études originales — dont celle d'Alain Louvier (1) parue dans cette même collection — complètent ce volume en apportant de nombreux détails sur l'évolution de la technique de l'orchestre, l'enrichissement du matériel symphonique et les conceptions actuelles dans le domaine des instruments et du son.

S'il est vrai que l'orchestre n'appartient pas exclusivement au monde de la symphonie, il reste tout aussi vrai que la symphonie en occupe une partie essentielle. On y renverra donc le lecteur, en l'avertissant de l'extrême complexité de cet art dont le difficile exercice combine imagination et métier.

(1) Alain Louvier, *L'orchestre*, « Que sais-je ? », n° 495.

PREMIÈRE PARTIE

LA FORME « SYMPHONIE »

Symphonie et genre symphonique. — La symphonie, telle qu'elle apparaît dans son passé et son actualité, représente la fraction majeure de ce qu'il convient d'appeler le genre symphonique. En effet, depuis son avènement progressif durant la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, d'autres formes musicales lui ont emprunté quelques-unes de ses structures, certains aspects de son écriture, et plus manifestement une manière identique de traiter l'orchestre. A ses côtés figurent aujourd'hui de nombreux poèmes symphoniques, ballets et partitions hybrides tels que des ouvertures, morceaux ou séries de morceaux isolés, qui appartiennent, par leur caractère, de toute évidence, au genre considéré.

La symphonie se distingue toutefois assez nettement de ces autres formes musicales par son architecture générale relativement immuable, malgré bien des variantes et exceptions qui n'ont pas, semble-t-il, réellement altéré son principe initial. Par sa physionomie originale et complexe, elle est devenue un cas, prédominant certes, mais particulier de ce genre qui sollicite de ceux qui l'abordent une aptitude très personnelle à penser et faire sonner l'orchestre. On constate que la musique légère et le jazz adoptent également l'esprit de la symphonie. En bien ou en mal, cette acquisition moderne existe

indiscutablement et confirme que le goût de la musique d'orchestre l'emporte sur celui de la musique de chambre par exemple.

De quel souci, de quelle spéculation, la symphonie — donc le genre symphonique à ses origines — émane-t-elle ?

Les compositeurs de symphonies ont naturellement ressenti le besoin d'une formule ordonnée, même quand leurs idées créatrices les ont entraînés bien loin d'elle. Cet effort entrepris pour asseoir la symphonie sur des bases tout à la fois fixes et contraignantes répondait à deux sortes de préoccupations :

— La curiosité des musiciens pour les sonorités d'orchestres délibérément choisis et non plus réunis au hasard des ressources en instrumentistes. Prolongés au XVIII^e siècle, les permutations et remplacements d'instruments avaient habitué les interprètes à se contenter de combinaisons occasionnelles et fantaisistes qui trahissaient souvent la composition originale. Conjointement à cette recherche de la précision et de l'exactitude, a mûri une faculté sans cesse croissante d'imaginer mentalement de nouveaux assemblages instrumentaux. Les orchestres privés des cours et chapelles princières ont servi de laboratoires où les propriétés de la famille des cordes ont été magistralement mises en évidence et où les instruments à vent ont conquis leur indépendance, en perdant leur exclusivité militaire.

— La réaction vigoureuse des compositeurs contre ce préjugé tenace qui reléguait toute musique instrumentale (nous dirions presque toute musique « pure ») à un rang d'infériorité critique par rapport à la musique vocale, celle-là même qui s'appuie sur des textes littéraires pour exprimer avec réalisme les mouvements de l'âme et du cœur. Cette tendance,

issue parfois de circonstances particulièrement oppressantes (la perpétuation insupportable des privilèges lullystes au XVIII[e] siècle en France), a créé la nécessité des concerts publics. La vitalité d'une association comme le Concert spirituel de Paris montre avec éclat que l'intérêt pour la musique instrumentale commençait à surpasser le goût de l'opéra dans lequel par ailleurs se multipliaient les intermèdes symphoniques. A la faveur de ce mouvement, la symphonie a été promue rapidement au niveau d'une véritable institution dans la hiérarchie des formes musicales. Sa place dans les concerts symphoniques est plus que jamais capitale, car elle est la seule à offrir aux orchestres un répertoire couvrant plus de deux siècles et reflétant les esthétiques les plus diverses.

Pour clarifier le paragraphe suivant, il n'est pas inutile de préciser le sens des mots « forme » et « structure » qui reviennent fréquemment dans le vocabulaire technique de la symphonie.

Selon Albert Lavignac (1), « la forme n'est autre que le plan d'ensemble d'une œuvre, son architecture dans les grandes lignes, en laissant de côté les détails d'agencement qui sont du domaine de l'harmonie ou du contrepoint ; la forme ainsi comprise, c'est la grande charpente, l'ossature musicale ». André Hodeir (2) précise cette acception particulière : « la manière dont une œuvre s'efforce d'atteindre l'unité ». A cette notion de forme est subordonnée celle de structure qui, toujours selon A. Hodeir, « est l'agencement de diverses parties en vue de constituer un tout ».

(1) A. LAVIGNAC, *La musique et les musiciens*, Paris, Delagrave, 1938.
(2) A. HODEIR, *Les formes de la musique*, P.U.F., « Que sais-je ? », 1963.

La symphonie correspond bien à ce tout qui appelle différentes structures qui, à leur tour, mettent en jeu des éléments stylistiques matérialisés par l'écriture mélodique, harmonique et instrumentale. La hiérarchie forme-structure ne vaut en réalité que pour l'analyse ; le compositeur cherche à faire oublier les structures pour que la forme soit perçue dans la totalité de son ampleur.

La forme symphonique a été exploitée à travers des époques si différentes par des musiciens si divers, qu'il serait téméraire d'en proposer une définition unique. Pourtant, dans son aspect classique, elle se présente comme une composition en plusieurs mouvements, destinée à un orchestre de nature et d'importance variables, et qui obéit à un schéma structurel stable à partir duquel on a pu établir, par analogie, sa définition de sonate pour orchestre.

La symphonie, en empruntant le système de la sonate instrumentale, a consolidé celle-ci, de même que la sonate, par la liberté de son traitement, a parfois dégagé la symphonie d'une excessive rigueur de plan. L'interaction de ces deux formes est indéniable : évidente chez Beethoven, elle est encore sensible aujourd'hui, la symphonie et la sonate ayant subi une évolution à peu près parallèle.

C'est à Joseph Haydn que l'on doit les modèles les plus achevés de symphonies à l'époque classique. L'analyse de l'une d'entre elles, la symphonie en *ré* majeur n° 101 (sous-titrée *L'Horloge* et datée de 1794), permettra de préciser l'organisation de cette forme, ses composants et sa finalité artistique (1).

(1) Partition Heugel, n° PH 18 (établie par M. Bellecour, s.d.).

Chapitre Premier

LES MOYENS D'EXPRESSION

I. — La forme générale

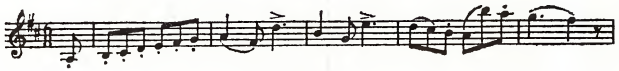
Comme la plupart de ses contemporaines, cette symphonie comporte quatre parties distinctes, de durée sensiblement égale, mais de nature et de réalisation intentionnellement contrastées. Ce découpage, beaucoup moins arbitraire qu'il n'y pourrait paraître, provient de la nécessité d'un ordre des mouvements, qui soit psychologiquement satisfaisant : l'auditeur doit d'abord être placé dans des conditions optima de réceptivité, par la curiosité, la surprise, les chocs ou tous autres procédés, afin que son attention aille croissant jusqu'à l'extrémité de l'œuvre. Les mouvements intermédiaires assurent à l'oreille le repos par le charme de la mélodie, et l'évasion par le jeu de la chorégraphie. Ici, le principe se trouve parfaitement appliqué : le mouvement initial est animé (presto). Un bref adagio lui sert de prélude lent. A ce bloc adagio-presto font suite un andante d'allure modérée mais ferme, un menuet d'une solide franchise rythmique et, pour clore la symphonie, un vivace étincelant. Cette disposition quadripartite, la plus couramment adoptée dans l'histoire de la symphonie, admet de très nombreuses exceptions. Mais qu'elle comprenne un, deux, trois, quatre, cinq, six mouvements et plus, la symphonie postclassique se réfère presque tou-

jours au modèle dont elle est issue. En raison de la diversité de ces espèces, le terme symphonie s'étend à une forme plus souple et plus large.

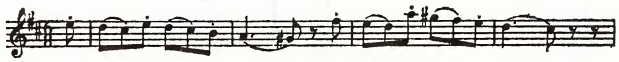
II. — La structure des mouvements

Chacune des quatre parties de la symphonie classique, de celle de Haydn en particulier, admet des structures propres, légales, pourrait-on même ajouter. Cette différenciation des mouvements serait en apparence purement conventionnelle si les réalisations musicales étaient stéréotypées. En fait, à l'intérieur de ces cadres préfabriqués selon une logique discursive parfaite, les compositeurs les plus doués se sont livrés à d'innombrables variantes qui effacent toute monotonie. Leur apport personnel, au-delà des constantes de facture et d'agencement, affecte le matériel thématique, le choix de l'écriture, et l'instrumentation. Quelles sont donc les structures en vigueur ?

1. **Adagio-Presto.** — L'adagio introductif ne présente aucun lien avec la suite : son rôle est d'amener le presto par effet de surprise. Ce presto répond de très près à la définition technique de l'allegro de sonate classique, bâti sur deux thèmes, et divisé en trois sections de dimensions voisines, articulées en fonction du dispositif tonal suivant : Tonique-Dominante-Tonique.



Ex. 1



Ex. 2

Introduction	Adagio.	(Mesure à 3/4. Tonalité générale : *ré* mineur) . . . . . Mesures 1-23
	Presto	(Mesure à 6/8. Tonalité générale : *ré* majeur)
a) Exposition		Thème 1 mes. 24-48 (*ré* majeur) (ex. 1)
122 mesures		Divertissement (modulant) mes. 49-80
		Thème 2 mes. 80-122 (*la* majeur) (ex. 2)
b) Développement		Thème 2 mes. 122-150
		Thème 1 renversé mes. 150 et sq.
mesures 122-217		Travail des 2 motifs avec modulation aux tons voisins (*ut*, *mi* mineur, *si* mineur, *sol* majeur)
c) Réexposition		Thème 1 mes. 217-235 (*ré* majeur)
		Divertissement mes. 236-249
		Thème 2 mes. 249-265 (*ré* majeur)
		Divertissement mes. 265-322
		Coda mes. 322-346 (*ré* majeur)

2. **Andante.** — L'andante a inspiré le sous-titre de la symphonie, tant il est vrai que la pièce tout entière repose sur le mouvement caractéristique d'un balancier d'horloge. L'allusion est bien vite dépassée et remplacée par une stylisation rythmique pleine d'humour. La construction de cet andante est celle du lied classique en trois parties. Dans le cas présent, Haydn y apporte un aménagement qui n'altère en rien la formule du mouvement lent ; le schéma adopté est le suivant : A B A′ A″.

A 2/4. Tonalité générale : *sol* majeur
- *a)* mes. 1-10 en *sol* (ex. 3)
- *b)* mes. 11-23 période s'infléchissant vers la dominante
- *c)* mes. 24-34 retour à *sol*

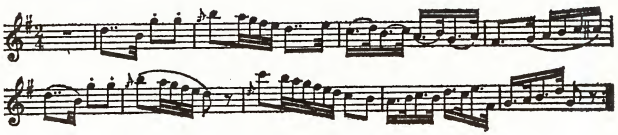
B Tonalité générale : *sol* mineur
- *a)* mes. 34-46 première idée rythmique aboutissant à *si* bémol
- *b)* mes. 47-60 deuxième idée rythmique ramenant la dominante de *sol*

A′ Reprise variée de A. Tonalité générale : *sol* majeur

a) mes. 63-72 première section du thème
b) mes. 73-85 deuxième section du thème vers la dominante
c) mes. 86-96 troisième section du thème, retour à *sol* majeur
mes. 97-108 : phrase de transition

A″ Deuxième reprise variée

a) mes. 112-120
b) mes. 121-134
c) mes. 135-150



Ex. 3

Chaque section du thème A fait l'objet d'une redite systématique (ordonnée par la présence des doubles barres de reprises) qui disparaît dans les deux reprises A′ et A″.

3. **Menuetto (allegretto).** — C'est dans le traditionnel menuet que la structure reste la plus élémentaire et la moins recherchée. L'origine du découpage simpliste de ce mouvement se trouve dans sa nature exclusivement chorégraphique : les figures de danse comportaient un nombre de pas fixe. Au centre de ce menuet se place l'épisode de solo qui porte le nom de trio. Ce trio peut subir une modification de tempo et en tout cas un changement de caractère qui le distingue vraiment du menuet qui l'entoure. Après le trio, le menuet est répété intégralement mais sans reprises. Le schéma du menuet est le suivant : A B A.

Menuetto allegretto 3/4. Tonalité générale : *ré* majeur

A Exposition du menuet en deux sections (ex. 4) :
- *a)* mes. 1-28 : avec doubles barres de reprise
- *b)* mes. 28-72 et coda (mes. 72-80)

B Trio en trois sections :
- *a)* mes. 80-112 (une phrase de seize mesures *bis repetita*)
- *b)* mes. 112-138 : bref divertissement
- *c)* mes. 138-160 : deux phrases de seize mesures conclusives en symétrie avec celles de la première section

A Menuetto da capo

Ex. 4

4. Finale (vivace). — Comme tant d'autres, ce finale de la symphonie n° 101 de Haydn est un chef-d'œuvre d'esprit, de verve et de science. Sa facture, plus subtile que celle du mouvement initial, s'accommode d'un seul thème dont Haydn sait tirer le meilleur parti afin d'écarter toute lassitude. Malgré l'absence d'une véritable dialectique thématique, le plan de l'allegro de sonate classique se maintient, associé au principe du rondeau : une exposition, un épisode central où seule la tête du thème alimente le développement, une triple réexposition enfin suivie d'une brillante coda (A B A').

A Exposition du thème en *ré* majeur (ex. 5) :
- *a)* mes. 1-28 : thème en deux sections
- *b)* mes. 29-62 : divertissement modulant vers *la* majeur
- *c)* mes. 62-110 : développement sur la tête du thème
- *d)* mes. 111-137 : réexposition quasi textuelle de *a)*

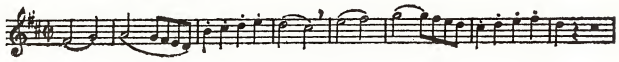
B Episode central en *ré* mineur :
- *a)* mes. 138-155 : phrase modulant de *ré* mineur à *fa* majeur
- *b)* mes. 156-178 : rappel fugitif du thème et retour à *ré* mineur par un jeu de modulations

C Réexposition :

a) mes. 189-232 : réexposition du thème sous forme de fugue avec contresujet original

b) mes. 233-280 : coda

Le thème aura été entendu huit fois dans son intitulé exact :



Ex. 5

L'observation de cet archétype appelle les remarques suivantes :

— Quelles que soient les techniques choisies et employées par le compositeur, le système tripartite de construction apparaît prédominant ; simple ordonnance symétrique dans le menuet ou dans le mouvement lent de forme lied (A B A), il gagne en complexité et surtout en intérêt lorsqu'il devient le fondement de la forme-sonate qu'un Beethoven étendra à chacune des parties de la symphonie.

— L'appareil formel est tributaire d'une articulation harmonique originale, régie par l'axe tonal tonique-dominante, autour duquel gravitent les tonalités voisines : relatif majeur ou mineur, sous-dominante, second degré (dominante de la dominante), emprunts divers à des tons éloignés (sixte napolitaine = second degré abaissé ; sixième degré abaissé). Dans le cas de la forme-sonate, c'est-à-dire de l'allegro bâti sur deux thèmes, il y a contraste tonal entre les deux idées, la première exploitant le domaine de la tonique, la seconde, celui de la dominante. On imagine facilement les ressources virtuelles d'un tel conflit et leurs conséquences à l'occasion d'un développement.

— L'essence de la structure, c'est la dynamique des contrastes. La progression du discours n'existe que par la succession d'oppositions fécondes nées

des différentes périodes de l'architecture apparente, de la nécessaire hiérarchie des rapports harmoniques, des données de l'argumentation thématique, et des choix variés de l'écriture musicale et instrumentale. Dans la symphonie, les moyens qui concourent à l'expression constituent un tout cohérent et indissociable, dont l'étude, par commodité, expose le fractionnement théorique.

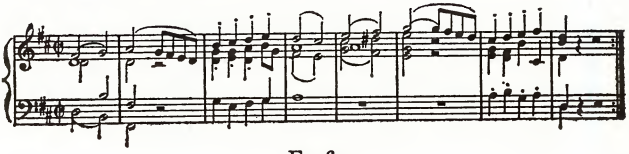
III. — L'écriture de la symphonie

Comme la plupart des grandes symphonies de Haydn, la symphonie nº 101 est animée d'une écriture objective spécifique qui vient enrichir, soutenir, aérer et parfois même contrarier le style mélodique toujours inspiré et judicieusement imaginé. Ce style, alerte dans les mouvements vifs, robuste dans les danses populaires et cantabile dans les mouvements de repos, obéit évidemment aux conditions particulières du traitement orchestral. Un thème pensé pour le clavier souffre souvent de son passage à l'orchestre, de même qu'un motif prélevé dans une partition symphonique perd la netteté de son profil et son coloris lorsqu'il prend place dans une réduction pour un instrument à clavier. Mélodie et écriture se mettent en valeur l'une par l'autre ; car la mélodie se suffit rarement à elle-même et appelle un accompagnement adéquat. Bien souvent des thèmes insignifiants ont été embellis par un accompagnement magistral tandis que certaines idées fort originales perdaient leur cachet par la faute d'un accompagnement banal. Le choix d'une formule d'accompagnement dépend donc du caractère de la mélodie. Trois types d'accompagnement coexistent :

— *Les accompagnements rythmiques.* On ne peut découvrir de meilleur exemple que l'andante de la

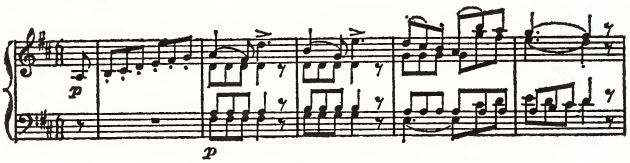
symphonie n° 101. Une simple pulsation illustrant le mouvement d'un balancier d'horloge suffit à créer le climat, par son aspect obstiné.

— *Les accompagnements harmoniques.* Les harmonies qui habillent la mélodie peuvent se présenter sous toutes sortes d'aspects : en accords répétés, brisés, arpégés, dispersés, ornés, alternés. Tous ces procédés se justifient par leur instrumentation. Le finale de la symphonie *L'Horloge* propose un thème harmonisé à quatre voix à l'aide d'accords complets émis au moins sur chaque temps :



Ex. 6

Le plus souvent l'harmonie est étalée en accords répétés pendant la durée du temps ou de la mesure :



Ex. 7

Ces procédés variables à l'infini offrent de très larges possibilités sur le plan des nuances d'intensité sonore. Ils constituent dans le langage symphonique la base des plans, de l'opposition desquels naissent les contrastes.

— *Les accompagnements contrapuntiques :* Ils mettent à profit les innombrables richesses de

l'écriture linéaire dans ce qu'elle a de plus systématique ou au contraire de plus libre. Le style fugué et le style canonique se rencontrent très couramment dans l'écriture de la symphonie. La réexposition du thème du final de Haydn donne un aperçue de l'intérêt de tels moyens (mesures 189 et sq.). Mais l'écriture linéaire n'emploie pas que la fugue ou le canon. La superposition et la rencontre de lignes mélodiques créent une sorte de tissu symphonique à la trame plus ou moins serrée, que l'instrumentation s'attache à rendre avec luxe ou au contraire avec le minimum d'effets, en fonction d'impératifs de structure ou d'intentions dramatiques précises. Cette écriture contrapuntique exige dans le discours symphonique des dosages soigneux, car toute insuffisance ou toute surcharge est immanquablement ressentie. Ces trois types d'écriture accompagnante coexistent constamment : indissolubles dans le genre considéré, ils prennent leur véritable signification avec cet instrument privilégié et exceptionnel qu'est l'orchestre.

Chapitre II

LES MOYENS D'EXÉCUTION

Pour son exécution, la symphonie mobilise l'orchestre, appareil complexe, dont le délicat maniement engage d'importants facteurs humains et soulève bien des problèmes techniques. Communauté d'interprètes regroupés pour le service d'une même œuvre d'art, chaque orchestre sonne plus ou moins bien, suivant le talent personnel de ceux qui le composent, l'homogénéité de l'ensemble ainsi recruté, et le chef qui le dirige.

L'orchestre répond à un double rôle de communication et d'expression :

— Il est d'abord l'intermédiaire matériel nécessaire par lequel tout symphoniste doit passer pour diffuser son œuvre ; à ce titre il doit refléter exactement la pensée du compositeur, puisqu'il a la charge de donner une vie sonore à la partition où figurent *in extenso* les signes par lesquels les différents moyens d'expression décrits précédemment sont notés.

— Dépassant largement le cadre de ses attributions objectives, l'orchestre devient un moyen d'expression dans la mesure où il fait corps avec les idées qu'il revêt.

I. — Instrumentation et orchestration

Les assemblages d'instruments, en vue de former un orchestre, d'abord empiriques, ont été progressi-

vement réglementés par des lois issues de l'observation et de l'expérimentation, jusqu'à aboutir à une science précise des combinaisons connues : l'instrumentation. Pour Hector Berlioz, « l'emploi des divers éléments sonores (cordes, vents, percussion) et leur application soit à colorer la mélodie, l'harmonie et le rythme, soit à produire des impressions *sui generis* (motivées ou non par une intention expressive) indépendantes de tout concours des trois autres grandes puissances musicales (mélodie, harmonie, rythme), constitue l'art de l'instrumentation ». L'instrumentation codifie l'usage des instruments et leurs rapports par affinités ou incompatibilités. Berlioz la justifie ainsi en tête de son grand *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, paru en 1844 :

« L'objet de cet ouvrage est donc d'abord l'indication de l'étendue et de certaines parties essentielles du mécanisme des instruments, puis l'étude de la nature du timbre, du caractère particulier et des facultés expressives de chacun d'eux, et enfin des meilleurs procédés connus pour les grouper convenablement. »

Avant d'entreprendre cette description, il ajoute : « tenter de vouloir s'avancer plus loin, ce serait vouloir mettre les pieds dans le domaine de l'inspiration où le génie seul peut faire des découvertes parce qu'il n'est donné qu'à lui de le parcourir ».

Ce domaine dont l'accès lui paraît si redoutable n'est autre que celui de *l'orchestration*, dont Robert Siohan donne la double définition suivante :

— c'est l'art de traduire la pensée musicale par le truchement de moyens techniques d'exécution et de timbres ;
— le résultat sonore de cette forme de pensée, inséparable du dispositif technique sur lequel il repose.

Cet art de l'orchestration, Berlioz le voyait ainsi :

« Il me semble impossible d'indiquer comment on peut trouver de beaux effets d'orchestre, et que cette faculté, développée sans doute par l'exercice et des observations musicales raisonnées, était comme les facultés de la mélodie, de l'expression et même de l'harmonie, au nombre des dons précieux que le musicien-poète, le calculateur inspiré, doit avoir reçu de la nature. »

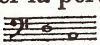
L'orchestration est précisément cette prise de conscience par le compositeur, du pouvoir expressif de l'orchestre et de son utilisation dans la distribution instrumentale de la symphonie. « La constitution de l'orchestre moderne est si étroitement reliée à l'organisation de la forme symphonie, que l'on ne distingue pas lequel de ces deux grands faits historiques fut la cause et lequel la conséquence de l'autre. » Cette constatation de Michel Brenet à propos de l'art symphonique de Haydn (1) confirme que la symphonie, à sa grande période classique, commençait effectivement à mettre en pratique cette notion d'orchestration si féconde et si actuelle.

II. — L'orchestre de la symphonie

1. **Composition et effectifs.** — Bien que d'effectifs et de composition variables, l'orchestre de la symphonie, tout en enrichissant graduellement son matériel au fil des époques, accuse une remarquable stabilité de structure. Pour la symphonie *L'Horloge*, Haydn emploie un orchestre assez complet, nanti d'une solide assise de cordes : deux parties distinctes de violons, une d'altos, une partie de violoncelles que les contrebasses doublent le plus souvent à l'octave grave. A cet ensemble d'archets de sono-

(1) Michel Brenet, *Haydn*, Paris, Fischbacher, 1909.

rité très homogène, correspond la famille instrumentale des vents, divisée en deux groupes : les bois, assemblés par paires (flûtes, hautbois, clarinettes et bassons), et les cuivres, eux aussi par paires (trompettes et cors).

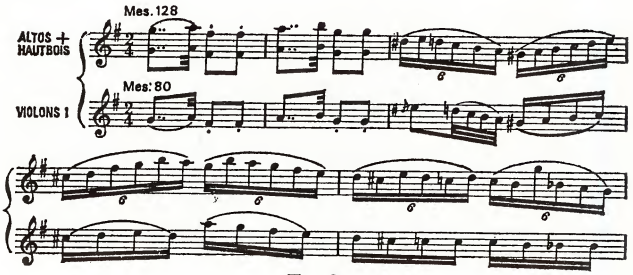
Entre ces deux masses qui s'opposent ou s'entrelacent, vient se placer la percussion, ici une paire de timbales accordées  pour les trois mouvements rapides (tonique et dominante) et pour l'andante en *sol* majeur.

Les effectifs requis pour l'exécution d'une telle symphonie sont de l'ordre d'une cinquantaine de personnes au maximum.

L'orchestre du Concert spirituel de Paris en 1774 donne une idée des conditions d'exécution les plus favorables de la grande symphonie classique, même si l'effectif n'a pas été réuni dans sa totalité : douze premiers violons et douze seconds, quatre altos, dix violoncelles, quatre contrebasses, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, quatre bassons, deux cors, deux trompettes, et les timbales. On comprend aisément que l'existence d'un tel effectif ait stimulé la recherche orchestrale. Il subsiste toutefois des inégalités flagrantes dans le traitement de certains instruments, au point que la présence de ces instruments semble purement facultative.

2. **Le traitement de l'orchestre.** — Dans la symphonie classique, la majeure partie du travail d'exécution revient à la section des cordes, qui jouent pratiquement sans discontinuer, alors que les vents interviennent beaucoup moins souvent en formation autonome. Les flûtes et les hautbois sont appelés à étoffer la sonorité des violons, et le basson à renforcer le groupe des violoncelles. Ces doublures,

loin d'être mauvaises en elles-mêmes, ont une couleur assez uniforme et tendront à disparaître. Les clarinettes, bien négligées en dépit de leur sonorité magnifique, doivent se contenter de parties de remplissage, et les cuivres (cors et trompettes) appuyer les notes tonales dans les tutti pour en fortifier l'affirmation. En vertu de la loi des contrastes, les divers mouvements de la symphonie observent l'alternance sélectionnée de périodes solistes et de périodes collectives, à l'instar du concerto de soliste, ou du *concerto grosso*, à cette différence près que l'esprit concertant en est systématiquement absent au profit d'un traitement d'ensemble intentionnellement choisi. Dans l'andante de la symphonie de Haydn par exemple, l'orchestration est admirable quant à l'équilibre, la variété, la finesse, l'habileté et le charme.



Ex. 8

Qu'ils soient groupés en formation réduite de chambre ou bien multipliés dans le grand orchestre, les instruments font l'objet de combinaisons diverses qui confèrent une saveur particulière au système de la variation. Ainsi, dans cet andante, la première section A est-elle confiée, pour le simple exposé du chant, aux seuls premiers violons, tandis qu'à la

première reprise A′ ces mêmes premiers violons redisent le sujet enserré entre deux contre-chants distincts ; dans la seconde reprise A″, tous les violons transforment le sujet en lui ajoutant une figure ornementale qui l'étire pendant que les vents le reproduisent dans son aspect initial.

Il est à noter que l'on trouve dans ce mouvement quelques exemples originaux de fragmentation thématique selon le procédé qui consiste à distribuer à différents instruments et successivement les éléments d'une même ligne mélodique. Il s'agit là d'une meilleure utilisation de l'espace sonore, liée de près à l'invention d'une instrumentation originale, mais pas encore d'une exploitation rationnelle des instruments dans leur complémentarité de tessiture, car sur la partition chaque ligne reste indépendante. Aucun motif, sauf exception, ne quitte vraiment l'instrument qui l'énonce pour un autre, en cours de mélodie.

3. **Le chef d'orchestre.** — La dispersion mélodique dans la stratification instrumentale, la mise en place des accompagnements rythmiques, harmoniques et contrapuntiques, le dosage des sonorités en volume et en qualité, la conduite des mouvements dans des tempos réguliers et adroitement établis, tous ces éléments ont suscité l'apparition d'un nouveau type de musicien : le chef d'orchestre. C'est à lui qu'incombe la responsabilité de mener à bien cette difficile entreprise qu'est l'exécution de la symphonie. Au temps de Haydn, lorsque la basse continue appartenait encore aux usages de la composition, et que la symphonie ne connaissait qu'une diffusion restreinte, le compositeur dirigeait du clavecin. Par la suite et en l'absence du compositeur, l'orchestre obéissait aux consignes du maître

de concert, généralement le premier violon, qui indiquait les attaques ainsi que les nuances. Aussi l'amplification de l'appareil symphonique a-t-elle rendu la présence d'un chef d'orchestre absolument nécessaire.

Il serait faux de croire que les musiciens du XVIIIe siècle aient ignoré les questions d'interprétation, mais on constate que c'est à partir de l'époque beethovénienne que sont apparus les premiers chefs véritablement soucieux de leur rôle d'interprète autant que de leur fonction purement technique. L'histoire de la musique a révélé quelques compositeurs qui furent aussi de très grands chefs : ainsi Hector Berlioz, à qui l'on doit d'avoir le premier tenté de définir les attributions précises du chef, Franz Liszt, Gustav Mahler, et plus près de nous un Stravinsky, un Léonard Bernstein ou un Pierre Boulez.

III. — L'interprétation

Les patientes recherches entreprises depuis une quinzaine d'années sur la musique d'avant 1800 ont suscité un style d'interprétation qui prend en compte des paramètres importants. Le changement de perspectives passe tout d'abord par une meilleure adéquation de l'effectif instrumental à l'œuvre choisie, selon son caractère et ses potentialités. Ainsi peut-on se contenter d'un ensemble restreint pour les premières symphonies de Haydn, alors que les dernières exigent deux à trois fois plus de musiciens pour sonner dans leur véritable plénitude. D'autre part, le choix du phrasé, des nuances et du tempo a été passé au crible d'un nouvel esprit critique, et éclairé par la connaissance des usages anciens. A cet égard, articulation, accentuation et ornementation peuvent redonner à la phrase la souplesse

qu'elle avait perdu dans les interprétations « traditionnelles ». Enfin, le recours aux instruments contemporains des musiques au service desquelles ils sont placés, a probablement créé les conditions d'une « écoute » plus aiguë qui ne sacrifie cependant jamais le détail pittoresque au plan général, quelles que soient d'ailleurs les données dynamiques des partitions abordées.

Anglais, Hollandais, Allemands et Français se trouvent aujourd'hui à la pointe de ces re-créations à l'ancienne. Leurs hypothèses de travail, bien qu'entachées de querelles partisanes, ont fait progresser la science de l'interprétation en prônant une rigueur accrue pour la fidélité au texte musical de base (manuscrit ou copie d'époque). Cet effort tend à déborder sur le XIX^e siècle. Déjà, Igor Markévitch a proposé l'édition encyclopédique des symphonies de Beethoven (1) en rétablissant après confrontation des éditions anciennes et des interprétations de la fin du XIX^e siècle l'authentique message sémiologique, altéré jusque-là par d'innombrables corrections.

IV. — Le concert

Le lieu privilégié pour l'exécution de la symphonie, l'occasion d'entendre la symphonie, tout cela forme la notion de concert, qui implique l'accoutumance à certaines acoustiques et la participation à un certain cérémonial assez contesté aujourd'hui. La création de concerts publics réguliers où la musique profane était jouée remonte à 1725, pour la France, année de la fondation du Concert spirituel. Cette association avait pour but de faire connaître des musiciens qui, en raison d'anciens privilèges

(1) Editions Peters et Van de Velde.

accordés au surintendant de la musique du roi, n'auraient jamais pu faire exécuter leurs compositions par un effectif dépassant six musiciens. Le succès de ces concerts permit l'abolition de ces privilèges et la multiplication des orchestres. L'activité des concerts publics s'est accrue d'une façon prodigieuse et la symphonie, classique, romantique ou moderne, a fortement contribué à leur essor dans la mesure où elle offrait aux orchestres un répertoire considérable reflétant toutes les tendances créatrices des époques les plus diverses. En perdant le caractère privé de ses origines, la symphonie a été élevée au rang d'une véritable institution musicale : aujourd'hui plus que jamais, elle demeure la pièce maîtresse du concert. Elle termine souvent un programme, car sa durée moyenne (de trente à quarante-cinq minutes) s'y prête. Elle peut l'occuper entièrement quand ses proportions empêchent raisonnablement tout autre œuvre d'y être juxtaposée. Il n'est pas rare de voir une symphonie de Mahler ou bien deux symphonies de Schubert mobiliser l'espace d'un concert, alors que, vers 1810, Beethoven composait un programme de près de trois heures avec deux symphonies, un concerto, des mélodies et pièces instrumentales.

La dissection d'un modèle de symphonie classique donne un aperçu de la démarche créatrice des compositeurs et non de l'évolution de la forme considérée. Si de nombreuses variantes des moyens d'expression et d'exécution sont apparues avec le temps et la personnalité des compositeurs, par contre rarement la forme a fait l'objet d'une remise en question fondamentale. C'est ce qui a fait la force et la faiblesse de la symphonie. Bien souvent, le prototype haydnien, une fois admis et assimilé, a paru suffisamment confortable pour que l'on s'abstienne de le remanier.

DEUXIÈME PARTIE

LA SYMPHONIE DES ORIGINES A BEETHOVEN ET SCHUBERT

Chapitre III

LES ORIGINES DE LA SYMPHONIE

I. — Le mot symphonie

On vient de voir quel ensemble complexe mais précis répondait à l'appellation de symphonie à la fin du XVIII^e siècle. Avant d'en arriver là, le mot à subi bien des vicissitudes en raison de la pluralité de l'évolution des langues qui l'ont annexé.

Etymologie : Le substantif grec (συνφωνια) qui en est à l'origine se compose de deux éléments, le mot Φωνη (voix, son) et la préposition συν (= avec, ensemble). Cinq acceptions anciennes s'en dégagent :

— une définition générale : la symphonie est l'accord de voix ou de sons ;

— chez Platon et Aristote, la symphonie recouvre la notion plus précise de concert (peut-être le moment privilégié d'une cérémonie musicale ?) ;
— chez ces mêmes auteurs, mais sur un plan technique, « symphonie » désigne le principe de la consonance des intervalles, tel qu'il existe encore dans la théorie actuelle (consonance par opposition à dissonance) ;
— au sens figuré, et ce n'est pas le moins important, « symphonie » signifie « accord de sentiments », entente ;
— par analogie, « symphonie » caractérise un instrument de musique, sorte de double tambour qui, selon Isidore, était percé dans son milieu comme un crible, et que l'on frappait des deux côtés simultanément ou alternativement.

L'adjectif issu du mot grec (συνφωνος) était employé dans trois sens particuliers qui complètent ceux du substantif : 1° qui résonne ensemble ; 2° harmonieux ; 3° qui convient à la voix.

La langue latine *(symphonia)* a repris ce terme grec en restreignant ses acceptions : 1° concert, musique d'harmonie (?) ; 2° sorte d'instrument de musique (lequel ?) ; 3° accord-symphonie.

En passant dans la langue française, le mot « symphonie » s'est déformé en « sifonie » et « sinfonie ». Aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, il désigne soit un instrument à cordes du type vielle à roue, encore appelée par déformation « chifonie », soit un tambour (1210, Dolopathos), soit enfin l'accord des sons, dans le prolongement du sens grec (Oresme, XIV^e^ siècle). A compter de la Renaissance, le mot « symphonie » est déchu de sa triple acception médiévale au profit de la notion plus étendue de musique destinée à un ensemble purement instrumental. Et c'est à partir de là que les choses s'embrouillent, quant aux sources précises de la forme musicale qui nous intéresse. La seule certitude qui subsiste à l'orée du XVIII^e^ siècle, c'est que le terme « symphonie » s'oppose à celui de choral : quand André Campra compose des « cantates françoises meslées de simphonies », les « simphonies » sont ici des ritournelles, des préludes ou interludes exclusivement instrumentaux pour un groupe de cordes, et quelques vents, soutenus par la basse continue. Les « simphonies » entrecoupaient également l'opéra : elles s'indentifiaient alors à des danses à la mode, allemandes, menuets, courantes, sarabandes, etc. Réduites pour un instrument à clavier, le clavecin par exemple, elles ne changeaient même pas de titre. Sous cette appellation, elles garnissaient encore en 1775 le recueil de François Francœur, *Simphonies du festin*

royal, dans lesquelles entrent quantités de pièces à danser d'auteurs anciens. Jean-Jacques Rousseau désigne ainsi la symphonie dans son dictionnaire en 1775 : « Aujourd'hui, le mot « symphonie » s'applique à toute musique instrumentale, tant des pièces qui ne sont destinées que pour les instruments, comme les sonates et les concertos, que pour celles où les instruments se trouvent mêlés avec les voix, comme dans nos opéras et dans plusieurs autres sortes de musique. On distingue la musique vocale en musique sans « symphonie », qui n'a d'autre accompagnement que la basse continue ; et en musique avec « symphonie », qui a au moins un dessus d'instruments, violons, flûtes ou hautbois. On dit d'une pièce qu'elle est en « grande symphonie » quand, entre les basses et les dessus, elle a encore deux autres parties instrumentales, savoir taille et quinte de violon. »

Dans la définition de Rousseau, seul l'aspect instrumental est retenu ; le concept formel en est totalement absent. Le mérite de cette appréciation revient à sa clarté. Car la confusion qui entoure le terme « symphonie » provient du fait que, simultanément aux périodes préclassique et classique françaises, l'Italie, les pays germaniques et anglo-saxons ont eux aussi utilisé le mot, mais dans un sens qui était propre à leur musique. L'internationalisation des styles au XVIII^e^ siècle n'a rien arrangé à l'affaire. Sous le même vocable de « symphonie » on désignait des formules musicales différentes, ayant cependant une destination instrumentale commune.

Quelques exceptions à l'usage de ce mot se relèvent dans les compositions de certains maîtres des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, qui affectent à des œuvres vocales le titre de symphonies. C'est le cas de Hubert Welrant et sa *Symphonia angelica* de 1585, qui n'est autre qu'une vaste composition madrigalesque ; de Léo Hassler, des Gabrieli, qui écrivent de fameuses *sacrae symphoniae* ; de Heinrich Schütz qui fit paraître en 1629, 1647 et 1650 trois recueils de *symphoniae sacrae* pour voix solistes, chœurs et instruments, inspirées des réalisations des Gabrieli, où les parties vocales bénéficient d'un large soutien instrumental.

II. — Sinfonia, ouverture, concerto, trio

Entre la définition de la symphonie donnée par J.-J. Rousseau en 1775 et le modèle classique dont à la même date Haydn honorait ses employeurs princiers, il y a un fossé. Les formules musicales qui

ont permis son franchissement s'appellent sinfonia, ouverture, concerto grosso, trio d'orchestre. C'est en elles que se sont fixées les premières véritables manifestations de musique « symphonique ».

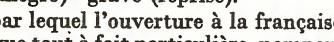
1. **La sinfonia.** — Terme italien dérivé du substantif latin, *sinfonia* revêt deux significations particulières : il s'agit en premier lieu d'une pièce instrumentale de caractère homophone ; puis d'une *sonata* qui n'est autre que le préambule d'une *partita* ou d'un ouvrage lyrique, et ceci à partir de 1650. Dès la fin du XVII^e^ siècle, le mot sinfonia s'identifie à l'ouverture à l'italienne qui comprend trois mouvements : allegro, largo, presto. Ce type d'ouverture, dont la durée est assez brève, développe un premier mouvement rapide dans un style fugué sur des motifs échelonnés en intervalles consonants, et riches en notes répétées ; un largo ou un andante plus court et plus lyrique, et, pour finir, une danse vive d'inspiration populaire, généralement écrite à 3/8 et harmonisée temps par temps.

La sinfonia a conservé très longtemps son aspect utilitaire ; exécutée avant le lever du rideau dans un opéra, elle servait à mettre les spectateurs en bonne condition pour la représentation. Dans la quasi-totalité des cas, elle n'avait aucun lien avec la partition lyrique qui la suivait.

2. **L'ouverture à la française.** — Sous l'appellation d'ouverture à la française se trouvent réunis deux types de formules instrumentales qui ont pu s'appliquer tant aux orchestres qu'aux formations de chambre ou aux instruments solistes, principalement le clavecin :

A) L'ouverture française proprement dite qui remplit les mêmes fonctions que la sinfonia italienne, c'est-à-dire qui sert de préambule à l'opéra. Cette ouverture existe depuis la première moitié du XVII^e^ siècle en France. Intégrée avec bonheur à l'opéra lullyste, elle bénéficiera d'une carrière prodigieuse et ne disparaîtra qu'à la fin de l'Ancien Régime. Sa facture présente l'aspect inverse de celle de la sinfonia italienne : grave (largo) - vif (allegro) - grave (reprise).

Le grave, par lequel l'ouverture à la française débute, obéit à une rythmique tout à fait particulière, pompeuse et solennelle à souhait, où abondent les valeurs pointées :



Il s'écrit le plus souvent dans une tonalité mineure, et se termine par une cadence à la dominante d'où démarre l'exposition du mouvement vif dans le style fugué. A la conclusion de ce fugato s'enchaîne généralement une reprise du grave initial dont le développement est tronqué pour rompre la symétrie. Cette reprise peut être carrément omise. L'ouverture à la française requiert une écriture à cinq voix qui confère à la polyphonie instrumentale une densité remarquable (1).

B) Sous le titre d'ouverture à la française on trouve aussi une composition musicale beaucoup plus vaste qui regroupe, derrière le triptyque précédemment décrit, une suite de danses : allemande, courante, sarabande, menuet, gigue, etc. J.-S. Bach intitulera ouverture ses suites pour orchestre.

Examinant l'ouverture à la française, Eugène Borrel a émis cette hypothèse audacieuse mais combien vraisemblable à propos de l'ordonnance de la symphonie classique : « L'architecture de la symphonie offre une particularité singulière : c'est la jonction de l'allemande et de l'ouverture lullyste pour former le premier morceau ; l'allemande a fourni un cadre que l'ouverture lullyste a garni avec ses thèmes et leur développement. » Il reste à signaler que l'introduction lente qui précède bien des symphonies de la période classique, de la période romantique et de la période moderne émane de l'ouverture à la française, dont on n'aurait retenu que la succession « grave-vif ».

3. **Le concerto.** — Parmi les sources de la symphonie classique, il faut retenir également le concerto grosso, qui met en scène deux groupes instrumentaux : le *concerto grosso* proprement dit ou tutti, et le *concertino* ou ensemble restreint de solistes, ces deux formations évoluant alternativement ou simultanément. Le concerto grosso a connu une fortune extraordinaire au XVIII^e siècle. Il s'inscrit dans la forme tripartite suivante : vif-lent-vif, la même que celle de la sinfonia, au point qu'il est souvent difficile de distinguer l'un de l'autre.

4. **Le trio d'orchestre.** — L'écriture en trio, qui réunit deux « dessus » et une basse, a dominé toute la musique du XVIII^e siècle, et constitue l'essence de la sonate classique. Vers la fin de la première moitié du XVIII^e siècle, on a eu l'idée de grossir la sonate à trois (qui rassemblait violon, flûte ou hautbois, par

(1) Lebègue a écrit des symphonies pour orgue sous la forme de l'ouverture française.

paires ou associés, une basse, un violoncelle par exemple, et un instrument à clavier réalisateur de l'harmonie, clavecin, épinette ou orgue), en renforçant l'effectif instrumental. Au lieu des quatre musiciens, la sonate en demandait quinze.

La fusion de ces quatre systèmes s'est accomplie lentement, parfois par à-coups, mais toujours dans une même direction, celle de la symphonie. Tout semble s'être passé comme si les musiciens de l'âge classique avaient eu pour objectif la conquête d'une forme idéale et parfaite. Au moment où ils commençaient à la maîtriser, sa nouveauté et sa séduction les ont inspirés dans des proportions considérables. Le XVIII^e siècle a été une période de profusion : des milliers de symphonies ont pu être recensées, parmi lesquelles figurent évidemment tous les modèles, depuis les balbutiements jusqu'à la grande œuvre mozartienne ou haydnienne. Cette immense production émane de quelques centres privilégiés de l'Europe, qu'il convient de bien distinguer en dépit des nombreux contacts qu'ils ont pu avoir.

Chapitre IV

LES NATIONALITÉS DE LA SYMPHONIE NAISSANTE

La symphonie a pris racine dans l'opéra. Accommodés à tous les styles, ses éléments constitutifs se sont fortifiés en s'insérant dans les quelques grandes formes en usage au XVIIIe siècle : concerto, suite, ouverture, etc., au point qu'à un certain moment (vers 1740, semble-t-il) la différence qui existe entre certaines partitions et le modèle vers lequel on tend (plus rudimentaire, certes que la symphonie de Haydn précédemment étudiée) s'estompe totalement. Seule, la terminologie continue à les différencier.

Ce flottement du mot « symphonie » dont on a fait à Paris un large usage commercial, a entraîné des paradoxes de ce genre : examinant une *sinfonia* en *fa* majeur de Jean-Sébastien Bach, comportant allegro, adagio en *ré* mineur, et menuet à deux trios, sinfonia instrumentée pour deux cors, trois hautbois, basson, cordes et continuo, Julien Tiersot (1) constate que cette œuvre n'est autre qu'une version à peine retouchée du premier concert dédié au Margrave de Brandebourg, de laquelle Bach a retranché la polonaise finale ; que le premier mouvement de cette « sinfonia » sert d'ouverture à la cinquante-

(1) Une sinfonia de J.-S. Bach, in *Mélanges de musicologie offerts à Lionel de La Laurencie*, Paris, 1933.

deuxième cantate d'église. En conclusion, M. Tiersot précise : « Trois notions se combinent pour constituer la symphonie : le caractère orchestral, la forme et le nom. »

Les exemples de ce genre pourraient se multiplier... Plus peut-être que dans l'organisation rationnelle en trois ou quatre parties, la motivation de la symphonie réside dans ce grisant attrait des créateurs pour l'emploi de l'orchestre.

Les germes de l'esprit symphonique existent à l'état latent dans la mentalité des musiciens du XVIII^e siècle qui ont appartenu aux grands foyers de l'Europe — l'Italie, la France et les pays germaniques, centres qui précisément avaient mis à jour leurs propres formules instrumentales.

I. — L'Italie

Patrie de l'opéra, l'Italie a très tôt engagé la symphonie dans sa direction moderne en exploitant parallèlement deux systèmes voisins. La démarcation, assez nette dans les débuts, aura tendance à s'effacer, à mesure que l'on avance dans le siècle.

1. **L'ouverture d'opéra.** — Elle obéit dès 1650 à un schéma en trois sections dont la solidité résistera à l'épreuve du temps : après 1780, Luigi Boccherini écrira encore des symphonies en trois morceaux. De la modeste toccata qui introduit l'*Orfeo* de Monteverdi, à l'ouverture des *Noces de Figaro*, une immense évolution se dessine, dont les principaux maillons se nomment Alessandro Scarlatti (1659-1725), Hasse (1699-1783), L. Léo (1694-1746), puis B. Galuppi (1706-1785), Niccolo Jommelli (1714-1774). La contribution technique de ces musiciens à l'élaboration de la symphonie classique, outre le schéma vif-lent-vif de leurs partitions, se signale par la mise en place de plus en plus fréquente d'une réexposition de l'épisode initial après un bref développement à l'intérieur d'un mouvement. Dérivant du principe de l'*aria da capo* si souvent adopté dans les airs d'opéra, cette méthode a fécondé la forme-sonate en imposant l'exigence de la symétrie et la nécessité d'élargir le

discours au moyen d'une nouvelle idée mélodique, complémentaire de la première, et de profil opposé.

Avec cette génération de compositeurs lyriques, la dualité thématique de l'exposition a acquis une réalité dialectique décisive.

Les *sinfonia avanti l'opera* telles qu'on les trouve encore chez Jean-Chrétien Bach après 1770 ont bénéficié d'une instrumentation à base de cordes, auxquelles se joignaient parfois deux hautbois et deux cors. De A. Scarlatti à Mozart la richesse de l'orchestre n'aura guère évolué.

2. **La symphonie de concert.** — Les liens qui unissaient l'ouverture à son opéra n'étaient pas indissolubles : il y avait simplement juxtaposition. Leur rupture a rendu la sinfonia définitivement indépendante, et les perfectionnements qui lui furent apportés, afin qu'elle se suffise à elle-même, ne se sont pas fait attendre.

Echappées, pour quelques-unes d'entre elles, de la sujétion lyrique, les *sinfonie* d'A. Vivaldi, écrites entre 1715 et 1725, suivent le schéma vif-lent-vif. Elles se distinguent par l'écriture des cordes, d'une plénitude à proprement parler symphonique que l'on n'aurait jamais soupçonnée auparavant : autonomie de chacune des parties principales ; émancipation des violoncelles de la basse continue ; partie d'altos qui confirment le choix délibéré d'une écriture de quatuor. Les *sinfonie a quattro* de T. Albinoni parues en 1735 n'iront pas plus loin. Si toutes ces œuvres brillent par une manière originale de traiter l'orchestre (à noter que l'usage des hautbois et des cors demeure assez rare chez Vivaldi), en revanche elles ne semblent pas avoir apporté de nouveau sur le plan de la morphologie de la symphonie. Elles procèdent encore trop du concerto grosso.

La mutation véritable, qui s'effectue vers 1740 avec le Milanais Gianbattista Sammartini, n'affecte

pas seulement la forme générale de la sinfonia de concert, mais aussi ses structures internes et son style mélodique. On trouve, dans les symphonies de cet Italien encore mal connu, les quatre mouvements de la symphonie classique avec le menuet en troisième position ; il y règne déjà une grande clarté d'agencement et un esprit « galant » dans les lignes mélodiques, qui préfigurent l'art classique.

En dépit des désaccords qu'elles ont suscité, les symphonies de Sammartini, pour imparfaites qu'elles puissent apparaître, ont été capitales pour le développement ultérieur de la forme qu'elles revêtaient. Leur cohérence et leur qualité les ont fait apprécier de tous les musiciens de la génération de Haydn et Mozart et de ces deux maîtres en particulier.

L'autre grand représentant de la symphonie de concert, Luigi Boccherini (1743-1805), a laissé une vingtaine de symphonies (op. 4, op. 35, op. 41). Celles de 1782 (op. 35) conservent la division en trois parties avec menuet final, mais accusent des structures internes beaucoup plus évoluées. Il est vrai qu'à cette date Haydn, dont les œuvres lui étaient probablement familières, avait déjà écrit l'essentiel de sa musique pour orchestre. Les symphonies de Boccherini suivent l'instrumentation courante des classiques viennois : cordes, deux hautbois, deux cors et basson.

Parmi les personnalités saillantes de la vie musicale italienne au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, on peut encore relever les noms de G. Pugnani (1731-1798) et de Tommaso Traetta (1727-1779) : leurs sinfonies, qui s'appliquaient à évoquer quelque péripétie de leurs opéras, ont mérité le passage à la postérité en raison de la force de leur expression déjà teintée de romantisme.

Bien d'autres compositeurs de cette Italie du XVIII^e ont participé dans une moindre part à cet effort inconscient vers l'organisation d'une symphonie moderne. Perdues, négligées ou médiocres, leurs partitions restent à découvrir. Il faudrait cependant que l'on puisse mesurer l'exacte portée de la musique de leurs chefs de file, Sammartini et Boccherini.

II. — La France

La place qui revient à la France dans l'ascension de la symphonie vers son apogée classique, a été mise en évidence d'une manière complète et magistrale par M. Barry S. Brook (1) qui a dénombré près de mille deux cents symphonies dues à cent cinquante-six compositeurs, dans la seule seconde moitié du XVIII^e siècle. Toutes ces œuvres ont été jouées à Paris et, pour nombre d'entre elles, imprimées, ainsi qu'en témoignent les catalogues d'éditeurs comme Imbault, Sieber ou La Chevardière. Si l'étude de M. Brook ne part qu'à la moitié de ce grand siècle, c'est qu'il n'existe pas de véritables symphonies auparavant.

D'autre part M. Brenet (2) nous apprend que « depuis 1748, les programmes mentionnent de plus en plus fréquemment des morceaux de musique purement instrumentale intitulés symphonies et qu'une habitude presque aussitôt contractée place invariablement au début des séances, avant le premier motet. Sans revenir sur les symphonies de Guignon, jouées les 24 et 25 décembre 1748 par les deux nouveaux cors de chasse allemands et qui peut avoir appartenu au genre du concerto, nous voyons paraître des symphonies d'Alberti en 1749, de Plessis cadet, Travenol, Graun et Guillemain en 1750 ; de Blainville, J.-J. Rousseau

(1) Barry S. Brook, *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle* (3 vol.), Paris, Publ. de l'Institut de Musicologie de la Sorbonne, 1962.
(2) M. Brenet, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, 1900.

et Martin en 1751 ; de Caraffe, Miroglio et Filippo Palma en 1752 ; de Romano, Giuseppe Pla, Geminiani et Hasse en 1753 ; de Desormeaux, Jommelli, Chrétien, Caraffe jeune, Giuseppe Touchemoulin et Johann Stamitz en 1754. Ces œuvres appartenaient au genre de la suite dont on empruntait une ou plusieurs pièces suivant les convenances du jour... L'instrumentation restait à la volonté du chef d'orchestre ou des exécutants. Composées et publiées en quatre parties, ces œuvres permettaient sans l'imposer ni le préciser, l'emploi des flûtes, hautbois, joints aux violons, et du basson joint au violoncelle ».

Le recensement de cette musique par M. Brenet indique à quel point l'activité du Concert spirituel, du Concert de la Loge olympique et du Concert des Amateurs était débordante et à la pointe de l'actualité. La perspective d'un succès assuré et de gains substantiels a décidé les musiciens de l'orchestre de Mannheim à venir, sous la conduite de leur chef Johann Stamitz, se faire entendre à Paris chez le fermier général La Pouplinière, en 1755. Ce dernier entretenait d'ailleurs un ensemble de quinze musiciens à la tête duquel Gossec succéda à Rameau.

On sait ce que les musiciens français du XVIII^e^ siècle entendaient par symphonie. Des quelques compositions post-lullystes qui nous sont parvenues sous cette appellation avant 1740, celles de Pierre Gaultier de Marseille (1642-1697), Antoine Dornel (1685-1765), Jacques Aubert (1683-1753) ne sont en fait que des suites en trio pour deux dessus et basse (cf. le trio d'orchestre). Les *Fanfares pour des trompettes, timbales, violons et hautbois, avec une suite de sinfonies meslées de cors de chasse, par M. Mouret, musicien de la chambre du Roy*, accusent elles aussi les structures de la suite, mais font preuve de la recherche d'un coloris instrumental nouveau (1729). Il faut attendre les six symphonies en trio de Louis-Gabriel Guillemain datées de 1740 pour assister, dans une forme générale de tradition italienne

(vif-lent-vif), à l'éclosion d'une nouvelle technique de composition édifiée sur l'emploi rationnel du bithématisme. A côté de Guillemain, les deux symphonistes les plus importants sont Charles-Henri Blainville (1711-17..), dont une symphonie dans le « mode hellénique » remporta un très vif succès au Concert spirituel du 30 mai 1751 (il avait déjà publié en 1741 une symphonie en double quatuor), et François Martin (1727-1757), qui laisse des symphonies pour deux violons, alto et basse où, déjà, la fusion de la sinfonia italienne et de l'ouverture de style français est essayée. Après 1750, l'influence des écoles étrangères sera telle qu'un caractère vraiment français dans la symphonie devient impossible à déceler.

Les œuvres les plus intéressantes de la seconde moitié du XVIII^e siècle sont à l'actif de musiciens comme Dauvergne (1713-1797) dont les concerts de symphonies (1751) se divisent en trois parties avec un menuet conclusif ; Saint-Sevin, dit Joseph l'Abbé le Fils (1727-1803) (symphonies à trois violons et basse, op. 2, 1754) ; Papavoine (1720-1793) (six symphonies pour deux violons, alto et basse, op. 3, 1755, et op. 8, 1764) ; Joseph Touchemoulin (1727-1801) (six symphonies, op. 1, 1761) ; Jean-Baptiste Miroglio (dates inconnues) (six symphonies à grand orchestre, op. 10, 1764) qui propose, en plus des cordes, deux cors *ad libitum*.

Les œuvres de Henri-Joseph Rigel (1741-1799) qui dirigea le Concert spirituel de 1783 à 1786 (symphonies op. 16 et op. 17), de Simon Le Duc (1748-1777), violoniste et éditeur de musique qui fit siennes les acquisitions techniques de l'école de Mannheim, de Marie-Alexandre Guenin (1744-1835) (symphonies op. 4 et op. 6, 1776-1778), d'Ignace Pleyel (1757-1831) qui se distingua dans le genre de

la symphonie concertante et diffusa nombre de symphonies dans les collections périodiques de sa maison d'édition, ont participé à l'assise de la symphonie dans ses normes classiques comprenant quatre mouvements, avec adoption pour le premier et le dernier de la forme-sonate, le mouvement lent étant écrit en forme de lied.

La plus forte personnalité de l'école française après 1760 est sans conteste François-Joseph Gossec (1734-1829) qui, bien qu'originaire de la future Belgique, fit toute sa carrière à Paris, d'abord chez La Pouplinière, puis chez le prince de Conti jusqu'en 1769, avant de prendre la direction du Concert des Amateurs et enfin celle du Concert spirituel en 1774. C'est lui qui révéla aux Parisiens une symphonie de Haydn dès 1773. Gossec a composé une cinquantaine de symphonies, allant du simple quatuor d'orchestre à la grande partition romantique, qui s'échelonnent de 1759 à 1809. Dès le recueil de l'opus 6 (1760) : six symphonies dont les trois premières avec des hautbois obligés et des cors et les trois autres en quatuor, pour la commodité des grands et petits concerts, il se montre un orchestrateur de grand talent qui sait manier les cordes avec plénitude et rendre les parties d'instruments à vent intéressantes, même lorsqu'il les note *ad libitum*. La première de l'opus 6 *(Sei sinfonia a piu stromenti)* adopte la coupe en quatre mouvements, avec menuet à la troisième place. La présence de nombreuses indications de nuances rappelle que le jeune Gossec a été en contact avec Johann Stamitz chez La Pouplinière. La cinquième symphonie de l'opus 6 est écrite dans le ton de *sol* mineur, et accuse fréquemment une tendance à un lyrisme déjà romantique. Après les symphonies opus 8 (1765), opus 12 (1769), opus 13 (1769), quel-

ques œuvres éparses entre 1770 et 1777 ainsi que six symphonies concertantes, Gossec observera un silence de près de trente ans qu'il rompra à l'âge de soixante-quinze ans, avec une magistrale symphonie à dix-sept parties (1809). Cette œuvre requiert les bois par paires, deux trompettes, deux cors, les timbales et les cordes. Ses quatre mouvements aux proportions superbes s'élèvent au rang d'une symphonie de Beethoven. On y remarque un menuet audacieusement transformé en une vaste fugue et un finale solennel et triomphant. Sur le plan de l'instrumentation, il est à retenir l'emploi particulièrement brillant des clarinettes dont Gossec, dès son jeune âge, avait reconnu le pouvoir expressif.

Autour de Gossec se situent encore quelques maîtres mineurs, Grétry (1741-1813), Guillaume Julien, dit Navoigille (1745-1811), Alexandre Guénin (1744-1835).

Avec la Révolution, la plupart des œuvres des symphonistes français ont disparu des programmes des concerts. L'esthétique ayant changé, le goût du public s'est orienté dans d'autres directions. Les musiciens eux-mêmes, et c'est le cas de Gossec, ont, pour des raisons faciles à comprendre, préféré souscrire à la mode de leur temps. Si l'on considère la symphonie à dix-sept parties de Gossec comme une exception (il semble qu'elle n'ait jamais été exécutée), il faut attendre 1830 pour voir apparaître le premier fruit symphonique de l'école romantique française : la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz.

Le succès des partitions appelées « symphonies » a encouragé les compositeurs à intituler leurs concertos pour plusieurs instruments solistes et orchestre, symphonies concertantes. Les raisons publicitaires n'expliquent pas tout : la définition de la symphonie concertante correspond assez exactement à la confusion des deux formes qu'elle prétend réunir. Apparues en

France vers 1770, les premières symphonies concertantes gardent du concerto sa coupe en trois mouvements et le système de l'alternance tutti-soli qui lui est spécifique. Mais elles déploient un appareil orchestral d'accompagnement nettement symphonique, qui dépasse le rôle du *ripieno* préclassique.

Les instruments choisis pour briller sont associés généralement par deux, trois ou quatre : deux violons, deux cors, deux clarinettes, ou bien violon et alto, violon et violoncelle ; ou quatuor à vent, hautbois, clarinette, cor et basson ; ou encore mélange bois-cordes. Des combinaisons plus rares ont été essayées : flûte et harpe ; pianoforte et clavecin.

Les compositeurs qui ont illustré cette forme hybride qu'est la symphonie concertante sont ceux-là mêmes qui ont entraîné la symphonie d'orchestre vers sa destinée moderne. A côté de musiciens prolifiques comme l'étonnant chevalier de Saint-Georges (symphonies concertantes à deux violons de 1778), Simon Le Duc, Ignace Pleyel, Jean-François Tapray, Karl Stamitz, figurent quelques très grands noms : Joseph Haydn, auteur d'une très belle symphonie pour hautbois, violon, basson et violoncelle avec orchestre ; Mozart, qui composa à Paris une symphonie pour quatuor à vent (K. 297 *b*) (cette œuvre fut, au Concert spirituel des 12 et 19 avril 1778, remplacée par une autre, due à Cambini), a laissé une symphonie concertante pour violon et alto (K. 364) ainsi qu'une autre pour deux flûtes et deux hautbois (K. 320). Son concerto pour flûte et harpe pourrait lui aussi prendre place dans cette nomenclature.

Ces symphonies concertantes, fort appréciées du public, ont été composées pour des solistes renommés tels que le flûtiste Wendling (1720-1797), le hautboïste Ramm, le corniste J. W. Stich, dit Punto (1746-1803) ou le bassonniste G. W. Ritter (1748-1808). Leur vogue s'est prolongée jusque dans les premières années du XIX^e siècle : on en a pour preuves les compositions tardives de Jean-Baptiste Davaux (1742-1822), celles de Jean-Baptiste Bréval (1756-1825), auteur d'une magnifique partition pour clarinette, cor, basson et orchestre, en 1795, qui assurent la transition de la période classique française à l'ère romantique.

III. — Les pays germaniques

L'Italie ne semble pas avoir réellement subi l'influence musicale des pays germaniques, bien que de nombreux Allemands et Autrichiens soient venus

accomplir leurs études dans les grandes cités de la péninsule. Haendel y a séjourné et y a acquis la technique de l'écriture du chant, avant de gagner l'Angleterre ; Hasse a définitivement adopté les usages italiens. Plus tard, Mozart et Gluck assimileront de l'Italie tout ce qui pouvait leur être utile.

Les Italiens aussi n'ont pas hésité à remonter vers le nord ou à se rendre en France ; on sait que Vivaldi est mort à Vienne, que G. Sarti s'est établi à Moscou, que G. Toeschi s'est intégré à l'école de Mannheim et que le flûtiste F. Ruggi quitta Rome pour Paris où il entra au service de La Pouplinière.

Les musiciens d'outre-Rhin se sont, eux aussi, manifestés à l'étranger et en France notamment. Telemann, Johann Stamitz, Mozart et Gluck sont venus à Paris et y ont fait jouer leurs œuvres.

Cette migration continuelle d'interprètes et de compositeurs a eu pour conséquence d'aplanir la diversité des styles et de rendre communs en Europe vocabulaire, syntaxe et forme. Il a subsisté cependant des particularités régionales qui méritent qu'on les examine séparément. C'est ainsi que l'on distingue habituellement dans les pays germaniques, Vienne, Mannheim et Berlin, et dans les pays anglo-saxons, l'Angleterre.

1. **Vienne.** — Si l'Italie a lancé le grand mouvement en faveur de la symphonie, c'est à Vienne que sont apparus des exemples précoces de symphonies sur le modèle classique. Le culte de l'ouverture à la française, l'usage italien de la *sinfonia avanti l'opera* et une aptitude étonnante de certains musiciens à maîtriser la forme-sonate ont contribué à l'éclosion de ces premiers essais complets. Après Francesco Conti (1682-1732), théorbiste et compositeur d'opéra, dont les ouvertures ont tracé la voie, G. M. Monn (1717-1750) a écrit des symphonies (1740) en quatre mouvements avec menuet, où l'on note déjà l'instrumentation avec flûtes, cornets et basson. Cependant la forme et le système des modulations demeurent très étriqués.

G. C. Wagenseil (1715-1777), F. L. Gassmann (1729-1774), C. d'Ordoñez (1734-1786), L. Hoffmann (1730-1793) ont tous quatre été de féconds symphonistes. Parmi les quelque quatre-vingts partitions de Carlos d'Ordoñez, la plupart en trois mouvements, certaines admettent une introduction lente parfois en rythmes pointés qui rappellent l'ouverture française. La notion du second thème se précise et entraîne des développements plus solides.

Quatre musiciens ont écrit des symphonies au moment même de la grande époque classique qui réunit à Vienne Haydn et Mozart : le père de Mozart, Léopold (1719-1787), dont on connaît une *Sinfonia da caccia* aux intentions descriptives exprimées par quatre cors et les cordes, une fameuse *Symphonie des jouets* dont la paternité a longtemps été attribuée à Joseph Haydn ; le frère de ce dernier, Michaël (1736-1808), qui a écrit une cinquantaine de symphonies en trois ou quatre mouvements, très différentes de celles de son aîné, mais tout aussi attachantes. Une très belle symphonie en *ré* mineur (1784) laisse entrevoir dans son rondeau final de caractère populaire (presto scherzando), un élan romantique déjà mendelssohnien. L'œuvre de M. Haydn était familière à Mozart qui, dans des circonstances spéciales, composa deux adagios (K. 444 et K. 291) pour servir de préludes à deux symphonies de 1783, dont l'instrumentation comportait les cordes, deux hautbois et deux cors comme l'usage en était répandu. M. Haydn a également étoffé l'orchestre de la symphonie classique en multipliant les exemples où les vents interviennent en formation homogène (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors et trompettes par deux), notamment dans sa symphonie en *ut* majeur de 1788.

Moins originaux, mais encore plus prolixes, Johann Vanhal (1739-1811) et K. Ditters von Dittersdorf (1739-1799), qui ont produit respectivement cent et cent cinquante symphonies, n'ont certes pas la personnalité de leurs deux illustres compatriotes, mais leurs œuvres contiennent d'abondantes et généreuses trouvailles mélodiques et possèdent une facture sérieuse. Le caractère préromantique de leur musique ne fait aucun doute. Dittersdorf a même introduit assez fréquemment des éléments descriptifs dans ses symphonies et a cherché à étayer sa musique sur un programme poétique (douze symphonies sur les *Métamorphoses* d'Ovide, 1785).

Il est difficile de parler d'une école viennoise homogène, tant la production des compositeurs précités paraît éclectique. Ces musiciens ont travaillé en parfaite indépendance sans chercher à s'imiter. Ils semblent avoir été assez peu réceptifs aux innovations de l'école de Mannheim.

2. **Mannheim.** — Située sur le Rhin à proximité de Darmstadt et à brève distance de la frontière française, Mannheim s'est rendue célèbre par la brillante école symphonique qui vit le jour, grâce au prince électeur Karl-Theodor von der Pfalz, au milieu du XVIII^e siècle. Mécène mélomane, le prince avait fondé un orchestre privé dont la composition en 1756 était la suivante : vingt violons, quatre altos, quatre violoncelles, deux contrebasses, deux flûtes, deux hautbois, deux bassons, quatre cors et douze trompettes, ainsi que deux timbaliers. Pour animer cette luxueuse phalange — et c'est peut-être là le lien entre l'école viennoise et Mannheim, Karl-Theodor a appelé les meilleurs musiciens que comptaient alors les pays germaniques et les nations limitrophes. Johann Stamitz (1713-1757), Allemand des Sudètes, partage avec Franz Xavier Richter (1709-1789) l'initiative de cette nouvelle école et des œuvres originales qu'elle produisit. Selon Charles Burney, un historien du XVIII^e siècle, « le génie de Stamitz était original, hardi et puissant ; ses œuvres se caractérisent par l'imagination, le feu, les effets de contrastes dans les mouvements vifs, et la mélodie tendre et charmante sinon voluptueuse dans les parties lentes, tout cela enrobé d'un accompagnement à la fois riche et subtil ». Le tempérament certain de J. Stamitz ne doit pas faire oublier les apports techniques réels dont ce musicien a enrichi la symphonie. On a longtemps pensé que Stamitz et les musiciens de son école avaient inventé purement et simplement la forme quadripartite de la symphonie, la dynamique des nuances (le célèbre crescendo mannheimiste). Des études récentes ont prouvé, avec chronologie à l'appui, que bien des procédés exploités à Mannheim existaient chez d'autres musiciens antérieurement. L'originalité de

Stamitz est d'avoir opéré la synthèse de ces éléments dispersés, en vue de créer une forme cohérente et logiquement sans défaut.

Sans entrer dans des détails trop techniques, les grandes lignes de la méthode de Stamitz sont les suivantes :

— La structure des quatre mouvements de ses symphonies obéit d'assez près à celle qui régira la symphonie classique : exposition, après une courte introduction, de deux idées bien contrastées (profil et tonalité), un bref développement et une réexposition sans surprises. L'alternance de soli et de tutti (périodes où l'orchestre est allégé ou au contraire employé dans sa massivité) a favorisé l'emploi du système de l'écho (dont les auditeurs parisiens raffolaient), et le procédé du crescendo qui consiste à lancer un dessin mélodique du grave avec une nuance piano (*p*) jusqu'à l'aigu et fortissimo après une trajectoire de deux octaves au moins, et de l'immobiliser enfin sur un trémolo expressif.

— La mélodie des cantabile est toujours très soignée même quand elle reste dans des zones tonales proches du ton principal.

— Le menuet, très simple, admet naturellement le trio comme élément central de divertissement.

— Les mouvements conclusifs, plus légers, sont aussi plus restreints bien que développés suivant le principe des mouvements initiaux.

Tous ces mouvements comportent dans leur première partie une double barre de reprise indiquant la redite du début et imposant par là même la symétrie et l'équilibre.

J. Stamitz a composé une cinquantaine de symphonies parmi lesquelles ont été publiées en 1754 à Paris *Six sonates à trois parties concertantes qui sont faites pour exécuter ou à trois, ou avec tout l'orchestre.* Ces trios d'orchestre (*Orchester-trios*, op. 1) sont d'une durée moyenne de huit à dix minutes. Des recueils de l'opus 3 et de l'opus 4 font appel aux instruments à vent (hautbois, cors), et même aux clarinettes (que Rameau avait employées dès 1749 dans *Zoroastre*).

Fr. X. Richter, plus traditionaliste que son confrère Stamitz, écrit encore des symphonies en trois mouvements plus proches de l'ancien esprit

et des premières symphonies françaises. A la suite de ces deux musiciens, six compositeurs donneront à l'école de Mannheim la réputation de sa fécondité : Ignaz Holzbauer (1711-1783), Anton Filz (1730-1760), d'origine tchèque, C. G. Toeschi (1724-1788), Chr. Cannabich (1731-1798), E. Eichner (1740-1777), F. Beck (1723-1809), établi à Bordeaux. Leur production totalise près de trois cent cinquante symphonies destinées à un orchestre désormais fixe réunissant hautbois et cors par paires aux instruments à cordes.

Les deux derniers représentants de cette école de Mannheim sont les propres fils de Johann Stamitz, Karl (1741-1801) et Anton (1754-1809), avec lesquels s'est affirmé le style galant.

3. **Karl-Philipp-Emmanuel Bach et l'école de Berlin.** — Plus modeste, l'école de Berlin a pris son essor avec J. A. Hasse (1699-1783) surnommé en Italie *il Sassone*. Les symphonies de ce représentant de l'opéra napolitain en Allemagne sont en réalité les ouvertures de ses ouvrages lyriques, où l'on peut encore déceler certains traits de la suite instrumentale française (ouvertures d'*Arminio*, 1730, de *Leucippo*, 1747).

Les frères Graun, Johann-Gottlieb (1698-1771) et Karl-Heinrich (1701-1759), le créateur de l'opéra italien à Berlin, ont tous deux écrit des symphonies assez pauvres quant aux idées mises en œuvre, mais intéressantes par une manière assez personnelle de les traiter. En rapport avec l'école de Mannheim et celle de Berlin, se place un musicien un peu isolé, J.-M. Molter (1695-1765), qui laisse le nombre incroyable de cent soixante-neuf symphonies. La personnalité dominante de cette école de Berlin, Karl-Philipp-Emmanuel (1714-1788), était le second fils

de Jean-Sébastien Bach. Nommé *Kammercembalist* par le roi Frédéric II en 1741, il s'établit à cette date à Postdam et Berlin, jusqu'en 1768, après quoi il prit la charge de cantor du « Johanneum » de Hambourg où il exerça des fonctions à peu près similaires à celles de son père à Leipzig. Karl-Philipp-Emmanuel Bach est l'auteur d'une vingtaine de symphonies écrites entre 1755 et 1780. Les six symphonies antérieures à 1755 qui auraient été écrites sous forme de quatuors d'archets ont, semble-t-il, disparu à moins qu'elles n'aient été réutilisées ultérieurement. Les six symphonies de 1756 (*Wotquenne* 173-181) font largement appel aux instruments à vent : flûtes, hautbois, cors, trompettes et bassons. La symphonie en *mi* mineur (*Wq.* 177) existe également en version pour cordes seules, ce qui tendrait à prouver qu'elle a été jouée par des orchestres diversement dotés. Viennent ensuite, en 1773, six symphonies dédiées au baron Van Swieten (*Wq.* 182, 1-6) et dont l'instrumentation est en récession sur les précédentes, puisqu'elles ne demandent que les cordes et le continuo ; enfin, et en 1780, quatre grandes symphonies (*Wq.* 183, 1-4) pour cordes, hautbois, cors et bassons, avec basse continue à réaliser au clavecin ou au pianoforte. Toutes ces symphonies (appelées sinfonia), sauf les quatre dernières — *vier Orchestersymphonien* — sont en trois mouvements. Il y est fait un grand usage de la forme-sonate classique à deux thèmes. On y remarque également des tutti écrits en vigoureux unissons comme on en trouvait déjà dans les concertos de ce maître.

4. **Jean-Chrétien Bach et la symphonie anglaise.** — La production symphonique anglaise, modeste comme celle de Berlin, commence très tôt avec les ouvertures de type français de Henry Purcell (1658-

1695), puis celles de Hændel qui exploite également le dispositif de l'ouverture à l'italienne. Après la disparition de Hændel, quelques musiciens s'intéressent à cette nouvelle forme qui germe sur le continent, notamment en France et en Allemagne : William Boyce (1710-1779) dont on connaît huit admirables symphonies pour cordes, et Thomas Augustin Arne (1710-1778) dont on joue encore les *sinfonie avanti l'opera*. K. F. Abel (1725-1787), l'ami et collaborateur de Jean-Chrétien Bach, s'efface devant ce dernier, peut-être l'un des plus grands symphonistes de l'époque préclassique. Dernier fils de Jean-Sébastien, Jean-Chrétien (1735-1782) reçut de son frère aîné ses premières leçons, puis, rompant avec sa famille adoptive, il se rendit en Italie pour étudier avec le Padre Martini à Bologne, de 1755 à 1762, puis répondant à l'offre d'un impresario, il s'établit en Angleterre pour y diriger le King's Theater de Londres en 1763, charge qui ne lui fut pas renouvelée. En 1764, il recevait à Londres les Mozart en tournée. Dans la quarantaine de symphonies de J.-C. Bach figurent quelques véritables ouvertures italiennes (*Artaserse* et *Catone in Utica*, 1761) pour cordes, deux hautbois et deux cors ; puis, six symphonies opus 3 datées de 1765, à l'instrumentation libre (cordes seules ou cordes et vents) ; treize symphonies opus 6, opus 8 et opus 9 écrites entre 1765 et 1772 dans une technique éprouvée qui avait garanti le succès des précédentes. Les six symphonies de l'opus 18 (1772-1777) sont de loin les plus originales et aussi les plus neuves ; trois d'entre elles (2, 4, 6) utilisent l'orchestre traditionnel, tandis que les trois autres exigent la division de l'effectif instrumental en deux orchestres distincts. Ici, Jean-Chrétien Bach applique à la symphonie certains principes du concerto grosso, notamment

l'alternance soli-tutti. Chaque orchestre a sa propre couleur instrumentale (1 : cordes, hautbois, cors et bassons ; 2 : cordes et flûtes). Dans l'ouverture de *Lucio Silla* (l'opus 18 nº 2), J.-C. Bach a ajouté deux parties de clarinettes, instruments inusités, et dans l'opus 18, nº 4, des trompettes et des cymbales.

Les symphonies de Jean-Chrétien Bach, tout comme celles de son frère Karl-Philipp-Emmanuel, admettent le plus souvent la découpe en trois parties. Leurs structures solidement modelées sur celles de la sonate instrumentale incorporent les acquisitions les plus récentes des écoles continentales. Le style de J.-C. Bach réunit avec bonheur les tempéraments français, italien et allemand. Toute trace de la rigueur contrapuntique paternelle a disparu au profit d'un style mélodique élégant. De nombreuses partitions du Bach de Londres dégagent un fort parfum préromantique qui provient du choix et de la variété des tonalités (*sol* mineur dans la symphonie op. 6, nº 6) et des tournures mélodiques qui trahissent à tout moment l'*Empfindsamkeit*, cette sensibilité si particulière à des œuvres comme les *Souffrances du jeune Werther* de Gœthe et les *Rêveries d'un promeneur solitaire* de J.-J. Rousseau.

Il a fallu environ vingt-cinq ans pour que la symphonie parvienne à sa maturité classique. Lorsque Haydn compose ses premières grandes partitions, la synthèse des différentes tendances préclassiques semble s'être accomplie naturellement même si, ici ou là, des vestiges de l'une ou l'autre apparaissent encore.

Chapitre V

HAYDN ET MOZART

Epanouissement d'une longue période de tâtonnements, les œuvres de Haydn et de Mozart ont complètement évincé la production qui les a plus ou moins suscitées. L'injustice dont ont souffert les musiciens préclassiques est en voie de réparation définitive : les multiples travaux de la musicologie moderne et l'intérêt porté à cette période de l'histoire musicale ont permis d'extraire les meilleurs compositeurs des oubliettes dans lesquels ils avaient malheureusement sombré.

Loin d'être un phénomène spontané, la symphonie, après une longue maturation, a acquis, grâce à Haydn, la solidité formelle qui lui a assuré une vigoureuse et longue descendance et, grâce à Mozart, le privilège d'atteindre les plus hauts sommets de l'art musical.

Haydn et Mozart parlaient à peu près le même langage, maniaient le même vocabulaire et pratiquaient un style tout à fait voisin. La différence foncière de leurs œuvres tient à la nature très opposée de leur personnalité respective. Haydn et Mozart ont accompli une carrière parallèle, jalonnée ici ou là de rencontres qui se traduisent dans leur musique par de surprenantes influences réciproques, influences d'autant plus remarquables dans le cas de Haydn, que Mozart était beaucoup plus jeune.

I. — Joseph Haydn (1732-1809)

L'incroyable fécondité des musiciens de Mannheim, de Ditters von Dittersdorf ou de Molter, nous a habitués à des cent cinquante symphonies. Nous savons gré à Haydn d'avoir restreint sa production à la centaine et d'avoir subordonné la qualité à la quantité. Sa formidable activité symphonique se résume à la synthèse naturelle de toutes les tendances qui ont conduit la forme à sa perfection classique. Les partitions de Haydn, derrière le

style très personnel de leur auteur, dévoilent si l'on y prend garde des souvenirs techniques de l'école italienne, de la musique de Wagenseil, des expériences mannheimistes et surtout de l'œuvre de K.-P.-E. Bach pour laquelle Haydn professait une admiration sans bornes.

Tous les obstacles à l'unité et à la cohérence de la forme semblent s'être levés comme par miracle dès que le musicien autrichien eut engagé sa musique dans la compétition symphonique internationale. Haydn a été guidé par un instinct très sûr et une intuition précise des objectifs à atteindre. Il est remarquable de constater qu'au cours de son évolution il a réussi à éliminer tout le superflu pour ne conserver que l'essentiel en même temps qu'il étoffait le matériel de ses compositions.

1. **Chronologie des symphonies.** — L'ordre numérique des cent quatre symphonies de Haydn, tel qu'il a été établi à l'occasion d'un premier classement (1), ne correspond pas à l'ordre chronologique exact. Les premières symphonies remontent aux années 1759-1760 ; les dernières à 1795. Des raisons commerciales ont sans doute poussé Haydn à regrouper certaines d'entre elles par séries : ainsi les six symphonies parisiennes (nos 82 à 87) destinées à l'orchestre de la Loge olympique de la capitale française, et les douze londoniennes (nos 93 à 104) que Haydn dirigea au cours de ses voyages en Angleterre (1791-1795). D'après leur style, les symphonies appartiennent à trois grandes périodes créatrices :

— Avec les quarante premières, Haydn s'entraîne au maniement de la forme jusqu'à la dominer complètement.

(1) *Gesamt Ausgabe*, Breitkopf & Härtel, maintenu par la Haydn Society de Boston et le catalogue d'A. Van Hoboken, 1957.

— A partir de 1771 et jusqu'en 1781, Haydn laisse manifestement apercevoir les effets d'une nouvelle sensibilité caractéristique du *Sturm und Drang* (tempête et tourment).

— De 1785 à 1795, Haydn gravit les sommets de l'idéal classique (symphonies 82 à 104).

Haydn a commencé à composer alors qu'il occupait les fonctions de maître de chapelle chez le comte Morzin (1759-1761) et a écrit la plus grande partie de ses cent symphonies pendant sa longue carrière passée au service du prince Esterhazy, Nicolas le Magnifique, intronisé en 1762 et décédé en 1790.

2. **Forme, écriture.** — A ses débuts, Haydn traite la symphonie en trois mouvements généralement sans menuet (vif-lent-vif), selon une technique encore fruste (nos 1, 2, 4, 10, 16, 17, 19) et emploie l'immuable orchestre de ses contemporains : cordes, hautbois et cors par paires. De 1761 à 1769, il apporte de nombreux perfectionnements à ses moyens d'expression : introduction lente aux premiers mouvements (nos 7 et 8), amplification du développement (abandon du développement par transpositions au profit du travail thématique) ; enrichissement de l'orchestre qui accueille dans ses rangs une flûte, un basson, et qui différencie les parties graves de cordes ; extension de la coupe quadripartite de la symphonie avec menuet. Les premiers mouvements, de structure assez sommaire, se divisent en deux parties avec, pour les séparer, les doubles barres de reprises. L'exposition comporte bien les deux motifs indispensables à la dialectique de la forme-sonate, mais le second thème conserve une étroite parenté avec le premier d'où il est souvent tiré. (C'est le cas pour le premier mouvement de la symphonie no 101,

L'Horloge.) Haydn a compris rapidement qu'il devait, pour continuer à plaire, varier le contenu des quatre mouvements que la forme générale de la symphonie exigeait désormais. Comme l'a justement fait observer Stravinsky, de tous les musiciens de son temps, Haydn fut le plus conscient du fait qu'être parfaitement symétrique signifie être parfaitement mort. Le génie et l'ingéniosité de Haydn vont faire merveille, secondés par une science de l'écriture, un goût de l'orchestre et une aisance mélodique absolument confondants. Parmi les nombreux procédés mis en œuvre pour garantir la diversité de la symphonie, retenons l'emploi de l'ouverture à la française (n° 15), de la fugue (elle apparaît fréquemment dans les premières symphonies et se maintiendra encore dans les dernières, cf. la symphonie 101), du style concertant. De véritables tours de force techniques se glissent dans les menuets (nos 44 et 47) : menuet en canon, et *al rovescio* (par renversement). Haydn multiplie les formules instrumentales inédites : quatre cors pour la symphonie n° 31, *Horn-signal* ; deux cors anglais et deux hautbois pour la symphonie n° 22, *Le Philosophe*, où l'ordre des deux premiers mouvements est interverti, et qui utilise pour l'adagio initial une mélodie de choral (ainsi que dans la trentième). A la faveur de sa période de *Sturm und Drang*, Haydn use des tonalités mineures (n° 26, *Lamentation*, 34, 39, et surtout les symphonies nos 44, *Funèbre* ; 45, *Les Adieux* et 49, *La Passion*) — *sol*, *ré*, *mi*, *fa* dièse — et ne recule devant aucune modulation, si hardie soit-elle. Ses thèmes présentent des contours extrêmement expressifs mis en relief par une harmonisation riche en dissonances inhabituelles.

Les symphonies de la dernière période créatrice de Haydn se dressent à un niveau toujours plus

élevé. La structure des mouvements gagne en densité et en audace. Haydn recourt au système des variations sur un thème en guise d'andante (symphonie nº 85, *La Reine*), à une formule beaucoup plus complexe (capriccio-largo de la symphonie nº 86), quand il n'utilise pas simplement la forme-lied en trois sections.

Haydn a fait disparaître de la physionomie de ses douze symphonies londoniennes toutes marques d'efforts et toute apparence d'organisation structurelle. A l'instar de certains tableaux de maîtres, c'est l'impression d'ensemble qui révèle l'architecture des morceaux. Ces douze symphonies londoniennes comportent une instrumentation plus brillante : les trompettes et timbales y sont presque toujours présentes. Les clarinettes font leur entrée à partir de la symphonie nº 99 ; on a vu dans la symphonie nº 101 que leur usage demeurait fort modeste. Haydn a véritablement œuvré dans le sens de l'émancipation graduelle de tous les instruments, et substitué la notion d'ensembles (concerto grosso ou concertino) à celle d'oppositions individuelles par le truchement du dialogue. Cette conquête de l'esprit symphonique sera déterminante pour Beethoven.

3. Titres et diffusion des symphonies de Haydn. — Trente symphonies sont dotées d'un titre qu'elles ne doivent probablement pas à leur auteur, à l'exception peut-être de la symphonie *Les Adieux* (revendication en musique des droits des musiciens !). Les symphonies à titre ont parfois injustement évincé, par la popularité même de leur titre, d'autres œuvres qui leur sont incontestablement supérieures. D'autres par contre méritent leur titre et leur succès. Ainsi les intentions descriptives des

symphonies 6, 7 et 8, le matin, le midi et le soir, sont évidentes, de même que l'appellation *Hornsignal* convient parfaitement à la symphonie nº 31. Pour quelles raisons les symphonies 22 et 43 portent-elles le titre de *Philosophe* et de *Mercure* ? L'attribution de titres à des compositions musicales relève d'une habitude fort répandue au XVIIIe siècle (on songe à Couperin). Par contre, les symphonies nº 26, *Les Lamentations*, 44, *Funèbre* et 49, *La Passion* justifient leur surnom sans conteste. Quant aux symphonies nos 73, *La Chasse*, 82, *L'Ours*, 83, *La Poule*, 94, *La Surprise*, 100, *Militaire*, 101, *L'Horloge* et 103, *Les Timbales*, leur titre constitue un moyen mnémotechnique de les identifier, et ceci en raison de certains de leurs aspects purement extérieurs. Enfin, la symphonie nº 85, *La Reine* tire son nom de la romance qui lui sert d'andante et qui n'est autre que l'ariette française *La Gentille et jeune Lisette.*

Les musiciens romantiques ont boudé l'œuvre de Haydn dont le classicisme se situait à l'opposé de leurs préoccupations esthétiques et stylistiques. Berlioz tenait certain menuet (1) en piètre estime et le rangeait en compagnie du menuet de la symphonie K. 550 de Mozart dans la catégorie des gaudrioles (2). L'entrée des symphonies de Haydn au répertoire des grands orchestres a radicalement modifié cette attitude de mépris. Wagner n'a jamais caché son admiration pour le maître autrichien, tandis que Brahms lui empruntait le thème de ses variations pour orchestre. Aujourd'hui, la connaissance de Haydn passe par l'étude de l'édition monumentale en cours de publication (3) et l'ouvrage fondamental

(1) Il s'agit probablement de la symphonie nº 85, en *si* bémol.
(2) *Gazette musicale*, nos 12 et 17, 1841.
(3) Henle Verlag, Munich.

en langue anglaise de H. C. Robbins Landon (1), où sont analysées les sources manuscrites et imprimées de chaque symphonie ainsi que leur appareil technique, thèmes, structures et instrumentation.

Le disque a magistralement servi Haydn depuis une dizaine d'années. Sans lui, il resterait difficile de percevoir l'ampleur du travail haydnien et d'imaginer sa prodigieuse évolution. Là encore, l'investigation musicologique et la recherche des usages anciens dans le domaine de l'interprétation ont permis d'appréhender l'œuvre orchestral de Haydn dans une perspective moderne, débarrassée des injures du temps.

II. — Mozart (1756-1791)

Les symphonies se succèdent avec une remarquable régularité dans la vie créatrice de Haydn, de 1760 à 1795. Celles de Mozart, qui s'échelonnent de 1764 à 1788, sont nées par à-coups et sous le signe d'influences extérieures particulièrement nettes sauf en ce qui concerne les trois symphonies de 1788. Mozart a commencé par subir l'ascendant de Jean-Chrétien Bach à qui il fut présenté à Londres lors du premier voyage de la famille Mozart dans les îles Britanniques (1764). Ses études italiennes auprès du Padre Martini l'ont conduit à s'initier à la conception de la sinfonia (1770-1773). A Salzbourg et à Vienne, Mozart a également pu se familiariser avec les œuvres de M. Haydn et de Vanhall. Son séjour à Mannheim en 1778 lui a donné l'occasion de vivre les expériences symphoniques des successeurs de J. Stamitz, tandis qu'à Paris Mozart obtenait en

(1) *The Symphonies of J. Haydn*, Londres, Rockliff & Universal, 1955.

1778 un succès décisif avec sa symphonie en *ré* majeur, K. 297, qui fut gravée l'année suivante par l'éditeur Sieber sous ce titre : *Symphonie à deux violons, alto et basse, deux hautbois, deux cors, deux clarinettes, deux flûtes, deux bassons, trompettes et timbale ad libitum, composée par W. A. Mozart.* Mozart ayant accompli son tour d'Europe de la musique, on ne s'étonnera pas de déceler dans son œuvre les traces des différentes esthétiques qui lui ont été révélées.

1. **Chronologie.** — Le catalogue mozartien comporte la mention d'une cinquantaine de symphonies, toutes inventoriées par Köchel. Une prétention de classement par numéros d'ordre identifie quarante et une symphonies, dont les plus couramment jouées sont les vingt dernières. A ce nombre, de moitié inférieur à celui des symphonies de Haydn, il faudrait ajouter celui des divertissements, sérénades et autres cassations, œuvres de circonstance prévues pour toutes sortes de formations instrumentales, et qui adoptent souvent la forme et les structures de la symphonie. De ces œuvres annexes se détachent la fameuse sérénade nº 12 en *ut* mineur K. 388 pour hautbois, clarinettes, cors et bassons réunis par paires, composée en 1782 en même temps que *L'Enlèvement au sérail*, et la célèbre symphonie K. 385, plus connue sous le nom de symphonie *Haffner*. A ce répertoire des symphonies de Mozart appartient aussi *La Plaisanterie musicale* en *fa* majeur, K. 522, pour cordes et deux cors, parodie de symphonie écrite avec un grand art et un humour féroce, au moment de *Don Giovanni*.

A l'exégèse scientifique de H. C. R. Landon pour Haydn correspondent l'analyse chaleureuse, passionnée et distinguée de l'œuvre mozartienne par

Th. de Wyzewa et G. de Saint-Foix (1) et l'étude spéciale de G. de Saint-Foix (2). Ce dernier distingue douze périodes de création originale dans la courte vie de Mozart, qui pourraient se grouper en trois : l'époque des compositions de jeunesse, placées sous la triple influence de J.-C. Bach, des musiciens italiens et du style galant germanique ; celle des compositions des années 1775-1782, où Mozart assoit sa technique sur des bases de plus en plus solides, en insérant les données de la musique française et de l'école de Mannheim ; enfin l'ère des six grandes symphonies (K. 385, 425, 504, 543, 550 et 551), couvrant les années 1783-1788. Un autre aspect de la création mozartienne laisse perplexe et admiratif : l'extrême rapidité avec laquelle ont été composées la symphonie K. 425, rédigée entre le 31 octobre et le 4 novembre 1783, et les trois symphonies datées de juin, juillet et août 1788. Ces œuvres magistrales, jetées à la hâte sur le papier, ont été certainement portées longtemps avant de jaillir.

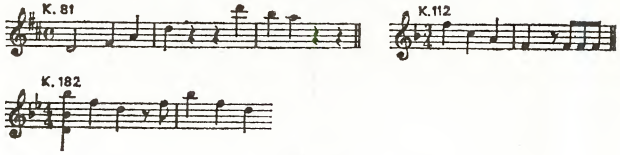
2. **Forme, écriture et instrumentation.** — Mozart a connu et aimé les *sinfonie avanti l'opera* qu'il avait tant entendues en Italie dans son très jeune âge. Ce modèle en trois parties, servilement imité dans les trois symphonies de 1770 (K. 74, 81 et 84), dans quatre symphonies de 1773 (K. 162, K. 181, K. 182 et K. 184), reparaît dans la célèbre *Symphonie parisienne* de 1778 et celle de 1779 (K. 318). Le cas de la *Symphonie de Prague* (K. 504), sans menuet, constitue sans doute une exception à la règle de la symphonie classique. Il serait vain d'en chercher la justification. Mozart en général se conforme à la division en quatre morceaux avec menuet en troi-

(1) *Mozart*, 5 vol., Paris, Desclée de Brouwer, 1936-1946.
(2) *Les symphonies de Mozart*, Paris, Mellottée, 1944.

sième place. Il fait très rarement appel à l'introduction lente dans le premier mouvement (symphonies K. 425 dite de *Linz*, K. 504 et K. 543).

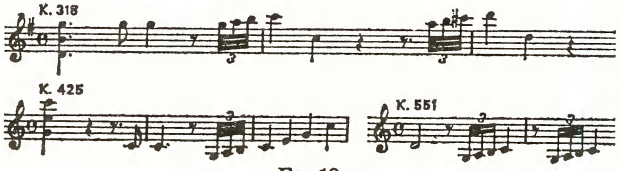
Comme l'a fait observer A. Carse dans son étude de la symphonie au XVIIIe siècle (Londres, Augener, 1951), Mozart n'échappe pas à certaines habitudes stylistiques pratiquées par la plupart des compositeurs :

— les introductions de premiers mouvements en arpèges ascendants ou descendants :



Ex. 11

avec roulements de triolet pour solenniser la tonique :



Ex. 12

— l'importance accordée à ces mêmes premiers mouvements aux dépens des deux ou trois autres. Mozart n'a pas résisté à la tentation de l'effet symphonique visible. La griserie du succès se lit dans cette lettre du 9 juillet 1778 où il explique à son père : « La symphonie commença (il s'agissait de la *Symphonie parisienne*, K. 297). Juste au milieu du premier allegro, il y avait un passage que je savais

devoir plaire ; tous les auditeurs en furent transportés et il y eut de grands applaudissements. Comme je savais bien, lorsque je l'écrivis, l'effet qu'il produirait, je l'avais ramené une seconde fois à la fin... » Mozart a eu recours à des procédés mannheimistes et à des souvenirs de l'ouverture de type français qui lui garantissaient l'adhésion de son public.

Sur le plan des structures, il se montre docile aux usages, qu'il dépasse avec des innovations peu apparentes mais profondes : sa technique du développement s'appuie sur un travail magistral de la modulation dont il possède le sens inné. Il entraîne le discours dans les régions tonales les plus éloignées pour mieux mettre en évidence le ton principal. La symphonie en *sol* mineur K. 550 ouvre des perspectives harmoniques d'une audace inconnue. Mozart, que l'on croyait se contenter d'une modeste somme harmonique, livre ici ses recherches les plus avancées. La forme-sonate employée le plus souvent dans les premiers mouvements se combine dans les mouvements conclusifs avec le système du rondeau, tandis que les mouvements lents épousent la forme du lied. Les menuets, quand ils existent, conservent la simplicité qui les caractérise. On notera que le menuet de la symphonie en *sol* mineur, K. 550, présente un trio écrit en *sol* majeur dans l'intention expressive évidente de détendre l'obscurité tragique du ton de *sol* mineur. La polyphonie mozartienne s'est enrichie très tôt de toutes les ressources du contrepoint, qui tend progressivement à chasser les banalités du style de la mélodie accompagnée qui envahissent les compositions de ses contemporains. La fugue ou le style fugué lui offre des possibilités de développements illimitées. Elle alimente d'une façon confondante le premier et le dernier mouve-

ments de la symphonie K. 550 ainsi que le puissant finale de la *Symphonie Jupiter* K. 551. Ce retour à l'esprit contrapuntique, né de la redécouverte de l'œuvre de J.-S. Bach, grâce au zèle infatigable du mélomane et mécène, le baron Van Swieten, porte en germe les grandes réalisations romantiques qui feront la gloire d'un Mendelssohn ou d'un Brahms. La largeur des perspectives techniques de Mozart constraste singulièrement avec la relative sagesse de l'œuvre haydnienne. Mozart semble avoir trouvé dans la symphonie, autant que dans l'opéra, la terre d'élection de son génie, fait d'une grande aisance, mais aussi d'une austérité propre à sa nature tourmentée.

L'orchestre des symphonies se fonde sur l'indispensable quintette d'archets. Les bois, les cuivres et les timbales interviennent suivant les besoins, et en cela Mozart fuit les conventions. L'œuvre la plus riche en instruments, la symphonie *Parisienne*, comporte un orchestre identique à celui des premières symphonies de Beethoven. Par contre les trois grandes symphonies de 1788 appellent une petite harmonie différente. Toutes considérations d'effectifs mises à part, c'est dans le traitement des instruments à vent que Mozart innove le plus. L'individualité des instruments au sein de la collectivité de l'orchestre acquiert un niveau rarement atteint. L'homogénéité des bois, que l'on admire dans l'*Incarnatus est* de la *Grand-Messe* en *ut* mineur, dans quelques airs de *L'Enlèvement au sérail* et dans l'orchestre des concertos de piano, revêt dans la symphonie une importance extrême. Les vents et les cordes dialoguent sur un pied d'égalité. L'invention mozartienne n'affecte pas seulement la forme : elle incorpore toutes les ressources de l'art symphonique.

Chapitre VI

BEETHOVEN ET SCHUBERT : CLASSICISME OU ROMANTISME ?

Beethoven et Schubert appartiennent au XVIII^e siècle, non seulement par leur date respective de naissance, mais surtout par leur culture et leur formation esthétique. Ils ont, chacun à leur manière, surmonté la crise de l'art classique en jetant très tôt les bases d'un univers musical nouveau où se reflètent toutes les transformations psychologiques et techniques amenées par les idées pré-révolutionnaires.

Il est remarquable de constater que ces deux compositeurs ont réussi à préserver l'ordre formel classique auquel ils étaient naturellement attachés, non sans en avoir toutefois reculé les limites, comme s'ils avaient eu conscience qu'il fallait assurer une transition harmonieuse entre le passé qu'ils quittaient et l'avenir qu'ils inauguraient. Les réalisations beethovéniennes reposent sur la recherche d'architectures rationnelles qui associent à la forme l'idée musicale et l'orchestration, tandis que celles de Schubert, plus instinctives, libèrent par des à-coups magistraux les forces vives de la pensée romantique.

Classicisme ou romantisme ? De la confrontation de ces deux pôles concurrents en cette période de métamorphoses qu'est le début du XIX^e siècle, la symphonie est sortie plus forte et plus vigoureuse que jamais.

I. — Les symphonies de Beethoven

Les neuf symphonies de Beethoven occupent, et de très loin, le premier rang du répertoire des orchestres. Elles totalisent certainement le nombre d'exécutions le plus impressionnant qu'ait jamais obtenu une quelconque œuvre symphonique et, un siècle et demi après leur composition, elles demeurent unanimement et universellement appréciées. Elles ont marqué dans la musique occidentale l'avènement soudain d'une manière imprévisible de penser la forme, et inauguré une conception extensive de l'orchestre très en avance sur leur époque.

La somme artistique qu'elles constituent n'a rien perdu de son poids ni de sa valeur, même si les modalités de la création contemporaine lui sont diamétralement opposées. Ce que l'on admire en elles, c'est davantage le souffle de leur inspiration, l'éloquence de leurs idées, le génie de la méthode de composition et la puissance de leur impact sur leurs auditoires, que la langue dans laquelle elles s'expriment effectivement.

Alors que, dans le domaine de la sonate pour piano, Beethoven a réussi à édifier un univers insurpassable et n'a pas eu, Liszt excepté, de successeurs aussi audacieux que lui, il se montre par contre moins révolutionnaire dans la symphonie. Pourtant, il a engendré une glorieuse descendance : tous les symphonistes du XIX^e^ siècle prennent leurs racines dans l'œuvre de leur illustre aîné.

En manipulant le prototype encore imparfait de la sonate instrumentale, Beethoven n'avait pas eu de scrupules à l'écarteler, tandis qu'il ne pouvait remettre foncièrement en question un modèle de symphonie déjà très achevé et formellement satisfaisant.

Les neuf symphonies s'échelonnent sur vingt-cinq ans, la neuvième ayant été achevée dix ans après la huitième. Elles peuvent se grouper par périodes de création. Les opus 21 (1800) et 36 (1801-1802) assurent la continuité du style de Haydn avec toutefois quelques enrichissements de détail visibles dans le finale de l'opus 36. Toutes deux admettent l'introduction lente du premier mouvement (ainsi d'ailleurs que les opus 60 et 92).

L'opus 55, la symphonie dite *Héroïque*, a été écrite en 1803-1804, l'opus 60 en 1806. Les cinquième et sixième symphonies, opus 67 (1806) et 68 (1808) ont été imaginées simultanément, tout comme les septième et huitième, opus 92 et 93 (1812 et 1813). Le projet d'une vaste composition symphonique et chorale a pris réellement corps vers 1822 et la partition de la neuvième (opus 125) en 1823. La gestation des symphonies s'étend sur plusieurs années : les carnets d'esquisses de Beethoven renferment d'innombrables essais des thèmes devenus fameux dans leur réalisation.

1. **Morphologie des symphonies.** — La morphologie des symphonies de Beethoven révèle en fin de compte une fidélité de principe au modèle haydnien précédemment décrit. Les quatre mouvements sont bien là avec leur physionomie classique. Le changement — et il est aisé de s'en apercevoir — affecte les proportions de ces mouvements, leur durée et, sinon leur coupe, en tout cas leur contenu réel. Haydn n'aurait jamais pu signer un allegro aussi vaste que celui qui ouvre la troisième symphonie. Chez Beethoven, l'architecture apparaît en pleine lumière alors qu'auparavant on cherchait plutôt à la dissimuler. Beethoven a adapté les structures de la symphonie classique à la mesure de ses ambitions : il

les a grossies mais jamais bouleversées. Les premiers mouvements obéissent assez rigoureusement au plan de l'allegro de sonate classique, qui peut d'ailleurs comporter des éléments mélodiques supplémentaires. Les développements, plus généreux, sont le fruit d'un labeur thématique intense grâce auquel les motifs les plus brefs mais aussi les plus significatifs acquièrent dans la polyphonie orchestrale une corpulence remarquable. Les réexpositions font apparaître des variantes suffisamment claires pour rendre la forme intelligible, et habiles pour éviter des symétries sommaires. A l'exception de celui de la neuvième, tous les premiers mouvements comportent à la fin de leur exposition les doubles barres qui ordonnent la reprise intégrale de ce qui vient d'être énoncé. Ce souvenir des classiques et de l'*aria da capo* devient parfois encombrant au point que les chefs d'orchestre l'ignorent parfois intentionnellement par souci de clarté et de concision (les symphonies durent de vingt-cinq à quarante cinq minutes).

Les mouvements lents annexent eux aussi la forme-sonate avec toutefois une rigueur accrue de symétrie. Dans ces pages essentiellement mélodiques, l'invention de Beethoven fait merveille, solidement soutenue, il est vrai, par des formules d'accompagnement originales soigneusement intégrées au style. Les trouvailles y abondent : dans les première et quatrième symphonies, une forte pression rythmique

vient asseoir un chant placide et souvent dépouillé. Dans la septième, Beethoven exploite un rythme

dactylique obstiné (-UU) en le contrariant par des contre-chants concurrents. Cet allegretto qui fit les délices du XIX^e siècle mélomane a contribué à la célébrité du musicien allemand. L'allegretto scherzando de la huitième possède quant à lui des intentions humoristiques évidentes : son thème principal est celui d'un canon que Beethoven improvisa un jour pour divertir son ami Maëlzel, le mécanicien inventeur du métronome. Il est amusant de voir Beethoven, aux prises avec un motif syllabique serrant de près l'expression verbale, transformer une donnée réaliste en une composition poétique et caricaturale.

Les scherzos ont gagné avec Beethoven une originalité indiscutable. L'inévitable menuet des symphonies du XVIII^e siècle a dû paraître bien étriqué au musicien, qui l'a transmué en une vaste fresque autonome, quelque peu désolidarisée de la danse qui l'inspira. Bien que tous inscrits dans la rythmique ternaire, les scherzos ne portent pas tous ce nom. Seuls les troisièmes mouvements des deuxième et troisième symphonies le portent ; ceux des première et huitième répondent encore à l'appellation et à la définition du menuet. Pour les cinq autres symphonies, Beethoven se contente simplement d'indiquer le tempo : allegro vivo ; allegro ; presto. Les scherzos de Beethoven se distinguent du menuet par la célérité de leur allure (généralement $\dot{\text{d}}. = 123$) qui oblige le chef d'orchestre à battre à la mesure et non plus au temps. Le système des reprises donne une ampleur peu commune au scherzo qui tend peu à peu à intégrer la forme-sonate, tandis que le trio conserve son rôle de divertissement.

Les mouvements conclusifs, sauf celui de la

neuvième, appellent eux aussi la forme-sonate que l'on trouve combinée au procédé du rondeau ou à celui de la variation.

2. Les innovations structurelles de Beethoven. — Les troisième, cinquième et sixième symphonies s'accompagnent de signes particuliers, éléments nouveaux qui feront école et entraîneront la reconsidération de la forme symphonie.

A) *La troisième symphonie Héroïque.* — Cette partition de cinquante minutes renferme bien des traits qui la situent au-delà des expériences symphoniques du moment. On en retiendra les suivants :

— L'allegro con brio initial met en scène autour de ses deux thèmes dominants des motifs secondaires exposés de préférence à grande distance du ton principal, ce qui a pour effet de renforcer, en la faisant attendre, l'assise tonale.

— Beethoven remplace l'adagio traditionnel par une grande marche funèbre riche d'une charge affective intense. Au lieu de la reprise textuelle de la marche après le trio, il reconstruit une nouvelle exposition au moyen d'un fugato expressif suivi d'un nouveau développement.

— Dans le finale, douze variations s'enchaînent sur un thème de passacaille (en deux sections de huit mesures) en la présence d'une autre idée empruntée au ballet *Les Créatures de Prométhée.* La liberté de l'invention s'accommode magistralement de la contrainte rythmique et harmonique à l'instar de la passacaille pour orgue de J.-S. Bach.

B) *La cinquième symphonie* illustre l'idée géniale de son créateur : un matériau commandant la structure. Pour la première fois dans l'histoire de la

musique occidentale, la notion réfléchie de cycle revêt une telle importance et ordonne l'agencement d'une œuvre aussi considérable. Une modeste cellule rythmique donne naissance à un développement d'un type nouveau par son omniprésence, principalement dans le premier mouvement, mais aussi dans le scherzo et dans le finale où il se trouve adapté à une métrique différente. C'est lui qui commande la manœuvre de transition du scherzo au finale à travers un long couloir sonore du plus étrange effet.

Une autre particularité, et non des moindres, de cette cinquième symphonie, réside dans le profil exclusivement tonal de ses thèmes, que Beethoven a puisés dans l'accord parfait majeur ou mineur. Si le premier motif du mouvement initial appartient bien au ton d'*ut* mineur, il peut aussi s'agréger au ton relatif de *mi* bémol. L'arpège d'*ut* mineur sert de moteur au scherzo et le finale s'ouvre en fanfare sur l'accord d'*ut* majeur. Beethoven a fait de la modulation un moyen d'expression supplémentaire.

C) *La sixième symphonie Pastorale* offre avec la précédente aussi peu de ressemblance que possible. L'évocation délicate de la nature champêtre, dénominateur commun de ses cinq mouvements, ne s'arrête pas à la servile description mais à ce que Beethoven a explicité en tête de sa partition : « mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei » (« plutôt expression du sentiment que peinture »). La *Pastorale* respire la musique à programme, mais n'y sacrifie pas malgré les indications du compositeur données à l'occasion de la première audition : 1° « Agréables impressions d'un homme à son arrivée à la campagne » ; 2° « Scène au bord du ruisseau » ; 3° « Joyeuse réunion de paysans » ; 4° « Orage » ;

5° « Chant de pâtres ; action de grâces à la divinité après l'orage ».

L'anomalie de cette symphonie, c'est évidemment le mouvement intitulé « Orage ». Sa présence bouscule l'ordre classique, mais son intercalation en qualité de second scherzo apporte à l'œuvre un meilleur équilibre psychologique en même temps qu'un grand moment dramatique.

3. **L'orchestre de Beethoven.** — Beethoven a repris les effectifs de l'orchestre haydnien : les opus 21, 36, 60, 92 et 93 adoptent en plus des cordes les bois par deux, ainsi que deux cors et deux trompettes et les timbales. L'orchestre de l'*Héroïque* s'enrichit d'un troisième cor, tandis que celui de la cinquième s'adjoint le concours de trois trombones et celui de la sixième, de deux seulement, au reste modestement employés.

Beethoven a senti tout ce qu'il pouvait tirer de l'orchestre classique et a vraiment pensé sa musique en fonction des timbres : la teinte générale de la *Pastorale* ne laisse aucun doute à ce sujet. L'orchestration, telle que la définit Berlioz, acquiert ici une véritable dimension structurelle. Le premier mouvement de la cinquième résume à lui seul l'apport fondamental de Beethoven : une écriture d'orchestre épaisse, sorte de matière sonore en mouvement, où se livre un prodigieux duel entre les vents et les cordes (voir les mesures 180 à 230). Effets de masse, solos expressifs, changements de registres spectaculaires, *durchbrochene Arbeit*, tout a été essayé avec une force de persuasion irrésistible.

4. **La neuvième symphonie.** — Apothéose de l'œuvre symphonique de Beethoven, la neuvième symphonie transcende la plupart des inventions

passées de son auteur. Sa durée dépasse l'heure. Ses structures plus complexes amorcent un véritable renouveau. Le premier mouvement délaisse la forme-sonate pure pour un dispositif plus subtil où exposition et développement se déroulent conjointement. Le scherzo, placé en seconde position, s'inscrit dans la forme-sonate et conserve toujours son trio. L'andante en forme de lied à deux thèmes alternés obéit au système de la grande variation amplificatrice.

Ces trois mouvements d'exceptionnelle stature marquent le triomphe de la grande polyphonie orchestrale : tous les instruments y participent au maximum de leurs ressources. Il suffit de constater le rôle imparti aux timbales dans le scherzo et l'ampleur des solos de cor dans l'andante pour s'en persuader. La neuvième symphonie rétablit la grandeur de l'écriture contrapuntique horizontale qui avait tendu à disparaître de la musique instrumentale lors de la généralisation du style galant, au milieu du XVIII^e siècle.

Point culminant de la symphonie, le mouvement final domine l'œuvre par la hauteur de ses perspectives musicales et philosophiques. La grande idée humanitaire du maître de Bonn trouve sa réalisation la plus élevée avec l'insertion à la musique de l'*Ode* de Schiller, sous forme d'une cantate pour soli, chœur et orchestre. Pour donner une unité à la musique et éviter l'écueil de la banalité strophique, Beethoven a imaginé un lien thématique unique : c'est au grand thème qu'échoit la tâche de conduire le finale jusqu'à son terme.

Ce finale est divisé en cinq sections et conclu par la coda :

— introduction pour orchestre seul avec bref rappel (en incises) des trois mouvements précédents, exposition du

grand thème aux cordes graves puis à tout l'orchestre (*ré* mineur, *ré* majeur) ;
— exposition du grand thème avec soli et chœurs (4/4 *ré* mineur, *ré* majeur) ;
— marche en *si* bémol à 6/8 sur le grand thème déformé rythmiquement, avec le chœur puis en grande fugue instrumentale (intervention des percussions : triangle, cymbales et grosse caisse) ; reprise du grand thème par le chœur, en *ré* majeur) ;
— exposition du thème secondaire (*sol* majeur, 3/2) avec le secours des trois trombones (« Seid umschlungen Millionen ! ») ;
— réunion des deux thèmes en un immense contrepoint (6/4, *ré* majeur) ;
— coda.

L'intégration des voix solistes et du chœur à la symphonie dénote une audace extrême : la voix humaine est sciemment élevée à la dignité de l'instrument. Beethoven rejette la conception préclassique de la symphonie qui voyait dans l'orchestre l'harmonieuse enveloppe musicale des voix, pour rallier celle de l'Antiquité beaucoup plus large et infiniment plus moderne. A la lumière de cette œuvre magistrale, Beethoven apparaît mieux que jamais comme le musicien de la synthèse, qui a su rassembler les efforts de ses prédécesseurs et ouvrir de larges brèches dans l'avenir le plus lointain.

Les symphonies de Beethoven ont inspiré une abondante littérature. Les premiers articles importants sont dus à Hector Berlioz *(A travers chants)* et à Richard Wagner *(Opéra et drame)*, qui ont senti très tôt l'apport de Beethoven.

En langue française, deux études analytiques ont été consacrées aux œuvres de Beethoven par J.-G. Prod'homme (1) et J. Chantavoine (2).

(1) Paris, Delagrave, 1906.
(2) Paris, Mellottée, 1932.

II. — Les symphonies de Schubert

Les études schubertiennes, la curiosité et la sensibilité modernes ont rendu aux symphonies de Schubert la place qu'elles méritaient. Déjà en 1839, Mendelssohn et Schumann révélaient au Gewandhaus de Leipzig la grande symphonie en *ut* majeur (D. 944). En 1865, Hetbeck réussissait à arracher à l'ami de Schubert, Hüttenbrenner, la partition de l'*Inachevée* et parvenait à la diriger cette même année.

Parmi les symphonies que Schubert composa en l'espace d'une quinzaine d'années, la septième en *mi* majeur (D. 729) a été ressuscitée en 1934 par Félix Weingartner, puis réécrite d'après ses fragments par Brian Newbould (1978) dans une rédaction qui fait aujourd'hui autorité. Quant à la véritable neuvième dans l'ordre chronologique (1825), dite de *Gmuden-Gastein*, elle n'était autre que l'ébauche de la grande symphonie en *ut* majeur de 1828. Schubert travaillait à une dixième peu avant sa mort. Brian Newbould en a orchestré les trois mouvements d'après les esquisses pianistiques.

Composées entre 1813 et 1818, les six premières symphonies trahissent l'influence de Mozart et parfois de Beethoven (notamment la cinquième, dite *Tragique*). Cependant, elles résonnent d'accents très personnels par leur aisance mélodique et la transparence de leur orchestration. Le premier mouvement de cinq d'entre elles est précédé de l'introduction lente dont le thème — et c'est là une réelle innovation — s'incorpore naturellement à la structure thématique de l'allegro suivant. Le menuet, main-

(1) R. Leibowitz, *Le compositeur et son double*, Paris, Gallimard, 1963, p. 138-168.

tenu en règle générale, gagne un tempo plus rapide. Schubert l'abandonne au profit du scherzo dans les sixième et neuvième symphonies.

La *Symphonie inachevée* (D. 759) qui date de 1822 marque une transformation radicale de l'esthétique schubertienne. S'il y a continuité dans l'exploitation des moyens d'expression courants chez Schubert, il y a par contre changement dans l'utilisation de l'orchestre et création de sonorités originales qui éclairent l'œuvre d'une lumière très différente de celles de Beethoven. Des quatre mouvements prévus, seuls existent l'allegro en *si* mineur et l'andante en *mi* majeur (qui forment la version de concert), ainsi que les esquisses assez avancées d'un scherzo. Schubert recherchait « la voie de la grande symphonie », ainsi qu'il l'écrivait à son ami Kupelweiser. La huitième marquait une étape dans cette ascension. La neuvième en a fixé l'aboutissement. Plus qu'aucune autre, elle prend ses distances avec l'œuvre beethovénienne, non par sa forme qui demeure classique, mais par son esprit tout à fait romantique.

Parmi les contemporains de Schubert qui se sont distingués dans la symphonie figurent K. M. von Weber, auteur de deux symphonies (1807), Ludwig Spohr, qui écrivit neuf symphonies dans la tradition mozartienne, Reissiger, Täglichsbeck, Kalliwoda et F. Lachner dont les huit symphonies constituent un curieux compromis des influences de Beethoven, Schubert et Meyerbeer. Richard Wagner lui-même a composé une symphonie en *ut* majeur (1831) où se mêlent des souvenirs ardents et discrets de Beethoven et de Weber. Toutes ces œuvres sont connues mais demeurent hors du répertoire.

TROISIÈME PARTIE

LA SYMPHONIE AU XIX^e SIÈCLE

« Il me semblait que, depuis Beethoven, la preuve de l'inutilité de la symphonie était faite. Aussi bien, chez Schumann et Mendelssohn n'est-elle plus qu'une répétition respectueuse des mêmes formes avec déjà moins de force. Pourtant la « neuvième » était une géniale indication, un désir magnifique d'agrandir, de libérer les formes habituelles en leur donnant les dimensions harmonieuses d'une fresque. La vraie leçon de Beethoven n'était donc pas de conserver l'ancienne forme ; pas davantage, l'obligation de remettre les pieds dans l'empreinte de ses premiers pas. Il fallait regarder par les fenêtres ouvertes sur le ciel libre : on me paraît les avoir fermées à peu près pour jamais...

« La jeune école russe tenta de rajeunir la symphonie en empruntant des idées aux « thèmes populaires » : elle réussit à ciseler d'étincelants bijoux ; mais n'y avait-il pas là une gênante disproportion entre le thème et ce qu'on l'obligeait à fournir de développements ?...

« Faut-il conclure, malgré tant de transformations essayées, que la symphonie appartenait au passé par toute son élégance rectiligne, son ordonnance cérémonieuse, son public philosophique et fardé ? N'a-t-on vraiment que mis à la place de son vieux cadre d'or éteint, le cuivre désobligeant des instrumentations modernes ? »

Ces propos sévères notés par Debussy dans la *Revue blanche* (1^er avril 1902) au sujet d'une symphonie de Witkowsky, reflètent quand même assez justement les tendances de l'art symphonique au XIX^e siècle : d'une part, la symphonie allemande post-beethovénienne, dont Debussy semble ignorer

les derniers prolongements (Brahms, Bruckner, Mahler) ; de l'autre, la symphonie de type germanique adaptée par les compositeurs d'Europe du Nord, de Russie et des pays slaves, qui avaient saisi l'intérêt du folklore.

En critiquant un de ses compatriotes et contemporains, moins doué que lui, il est vrai, Debussy passait sous silence la direction originale et imprévue empruntée par Berlioz et à sa suite les créateurs du poème symphonique ; il oubliait, intentionnellement peut-être, la montée d'un courant symphonique français qui culmine dans les années 1886-1890, et se sépare très nettement du tronc allemand dont il provient sans aucun doute.

En dénigrant la valeur de la symphonie au XIX^e siècle, Debussy justifiait son propre refus de la forme classique.

Le XIX^e siècle se distingue de son opulent prédécesseur par une raréfaction sensible du nombre de symphonies. La disparition progressive du mécénat, la précarité financière de l'artiste indépendant (comme l'a été Beethoven) ont parfois éloigné les compositeurs de formules musicales trop coûteuses à faire entendre. La mode de l'opéra a souvent découragé les symphonistes, qui ont préféré écrire de la musique de piano ou de chambre. Le temps des livraisons des symphonies par six ou par douze, telles qu'elles remplissaient les catalogues de Breitkopf, est définitivement révolu. L'aspect commercial de la symphonie au XVIII^e siècle a été chassé par la rigueur de la conscience artistique. Ce résultat esthétique provient certainement de la mutation que les idées révolutionnaires ont fait subir à la vision générale des arts.

Chapitre VII

SYMPHONIE OU POÈME SYMPHONIQUE ? BERLIOZ ET LISZT

En germe depuis le XVIII^e siècle, dans bon nombre de compositions instrumentales, l'idée d'une musique assujettie à un programme anecdotique, psychologique ou littéraire, s'est précisée dès la sixième symphonie de Beethoven, et a pris réellement racine dans trois des quatre symphonies d'Hector Berlioz. Nouvel auxiliaire de la pensée musicale, le programme a permis l'évocation précise d'impressions, de sentiments, de visions réalistes, par nature étrangères à la musique. Il a du même coup débordé la forme symphonique léguée par Beethoven et l'a acheminée en direction du poème symphonique, dont l'étude n'est pas à entreprendre dans les limites de ce volume.

Pourtant, Berlioz et Liszt, qui en sont donc les véritables initiateurs, ont immédiatement lié la notion de programme à leurs symphonies. Et ils ont en cela été très largement imités, par les musiciens russes notamment.

Leur rôle dans l'histoire de la symphonie est capital, leur descendance vivace et prestigieuse.

I. — Berlioz

En l'espace de dix ans (1830-1840), Hector Berlioz a engagé la symphonie dans des directions où il n'a pas été tout de suite suivi. Admirateur des symphonies de Beethoven qu'il a par ailleurs analysées avec lucidité, il a d'emblée tourné le dos à ces modèles qu'il avait à sa portée et qui ne pouvaient en aucun cas abriter son inspiration. « Avec Berlioz, le schéma compositionnel de la structure symphonique va perdre une partie de sa rigueur conventionnelle » (Ballif).

Cet abandon des contraintes traditionnelles se trouve compensé par l'apparition de la notion de programme qui, dès la *Symphonie fantastique*, acquiert une importance que seul Beethoven avait auparavant envisagée. La structure sonate devient subordonnée à l'idée musicale et non plus l'idée assujettie à la structure. C'est pourquoi les développements berlioziens possèdent cette liberté arrogante, féconde et novatrice qui ouvre la voie au poème symphonique.

La *Symphonie fantastique*, opus 14, créée avec succès le 5 décembre 1830 sous la direction d'Habeneck, s'appuie sur un argument ambitieux, voire démesuré, que l'on peut omettre sans rien perdre du potentiel poétique de l'œuvre. Mais l'intérêt du programme qui se déroule en cinq mouvements (« Rêveries et passions » ; « Un bal » ; « Scène aux champs » ; « Marche au supplice » ; « Songe d'une nuit de sabbat ») tient à cette « idée fixe », énoncée comme premier thème de l'allegro initial, puis métamorphosée dans son rythme pour mener la valse qui fait office de scherzo, avant d'être tournée en dérision, conjointement au *Dies Irae*, dans la cinquième partie.

Il y a là une invention prodigieuse, mise en valeur par une extraordinaire conception de l'orchestre. Il serait vain de vouloir pénétrer dans le secret des assemblages de timbres : Berlioz nous a lui-même renseignés sur le caractère purement intuitif de l'orchestration. Il suffit de rappeler à quel point Berlioz se préoccupe de la sonorité d'ensemble des cordes (le début du « Songe d'une nuit de sabbat » l'illustre admirablement) et soigne les instruments à vent. Les harpes font leur entrée à l'orchestre, ainsi que les cornets à piston qui jusqu'alors restaient consignés dans l'orchestre militaire. Berlioz a littéralement découvert le cor anglais et sa sonorité chaleureuse (« Scène aux champs »), en même temps qu'il amplifiait le rôle de la percussion, spécialement celui des timbales (deux exécutants dans la « Marche au supplice »).

Répondant à une offre de Paganini, Berlioz écrit en 1834 *Harold en Italie*, sorte de symphonie avec alto principal, ou symphonie concertante modernisée. L'idée fixe de la *Symphonie fantastique* prend ici l'allure d'un thème cyclique qui traverse successivement trois des quatre parties : « Harold aux montagnes », « La marche des pèlerins », « Sérénade d'un montagnard des Abruzzes », et « Orgie de brigands ». D'un moindre poids que la *Fantastique*, cette symphonie a le mérite d'être la première grande partition jamais destinée à l'alto. Paganini ayant renoncé à la jouer, c'est le compositeur Chrétien Urhan qui en assura la création.

Roméo et Juliette (1839). — La préface à la partition de *Roméo et Juliette* indique clairement les intentions de Berlioz :

« On ne se méprendra pas sur le genre de cet ouvrage. Bien que les voix y soient souvent employées, ce n'est ni un opéra

de concert, ni une cantate, mais une symphonie avec chœurs. » Le titre précise : « Symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral par Hector Berlioz, dédiée à M. Paganini, paroles de M. Deschamps. » La conscience de la forme paraît si solidement ancrée dans l'esprit de Berlioz que celui-ci a pris la peine de noter quelques remarques d'exécution, des ordres de mise en scène, ainsi que des indications très précises d'effectifs, de manière à ce que rien ne soit abandonné au hasard. Par ailleurs, Berlioz se montre extrêmement soucieux des problèmes d'acoustique et d'espace sonore, qui sont des notions étonnamment modernes.

L'œuvre en quatre parties suit de près les épisodes dramatiques annoncés en tête de chaque mouvement, comme le sommaire d'un livre :

1. Introduction : combats ; tumulte, intervention du prince ; Prologue avec chœur.
2. Roméo seul — Tristesse — Concert et bal — Grande fête chez les Capulet.
3. Scène d'amour. Nuit sereine — Le jardin des Capulet silencieux et désert — Les jeunes Capulet sortant de la fête passent en chantant des réminiscences de la musique du bal.
4. La Reine Mab, ou la fée des songes.
   Convoi funèbre de Juliette.
   Roméo au tombeau des Capulet.
   Finale.

Comme Beethoven, Berlioz, en y introduisant la voix soliste et les chœurs, considère la symphonie dans son sens large et ancien. Monument isolé de la musique française romantique, *Roméo et Juliette* semble être la formule idéale de l'expression berliozienne, à mi-chemin de l'opéra et de la symphonie purement instrumentale.

La *Symphonie funèbre et triomphale*, opus 15 (1840), composée pour la célébration du dixième anniversaire de la Révolution de juillet 1830, fait appel au grand orchestre militaire par sa destination au plein air. La marche funèbre initiale entraînait le cortège qui emmenait les cendres des victimes à travers les rues de Paris, jusqu'au pied de la colonne de

Juillet. L'oraison funèbre, prononcée par un trombone solo *quasi parlando*, prépare l'Apothéose finale où Berlioz propose *(ad libitum)* l'adjonction d'un orchestre à cordes et d'un chœur.

Berlioz, qui aime les effets de masse, comme il l'a prouvé dans son *Te Deum*, souhaitait grossir l'orchestre d'un grand nombre d'instrumentistes, ce qui explique la mention portée sur la partition de *Roméo et Juliette* devant chaque partie de cordes : au moins quinze premiers violons, au moins quinze seconds, au moins dix altos, onze violoncelles et sept contrebasses. Berlioz a ressenti le manque de cuivres graves ; c'est pourquoi il utilise l'ophicléide, que Wagner, profitant des acquisitions de Sax, remplacera par le tuba. A noter également l'emploi des cornets à piston (en *la* et en *mi* bémol).

II. — Franz Liszt

De Berlioz à Liszt, il n'y a qu'un pas : même soumission de la musique à un programme ; identité de traitement de l'idée musicale ; apparentement du système d'orchestration. Mais Liszt va au-delà de Berlioz : ses thèmes d'inspiration, puisés chez Dante et chez Gœthe, deviennent le centre d'une forme révolutionnaire qui rend caduque toute comparaison avec la forme traditionnelle éprouvée par Haydn.

La *Dante-Symphonie* (1854) en deux parties (« L'Enfer » et « Le Purgatoire ») se déroule à la manière d'un vaste poème épique riche en péripéties descriptives et en effets pittoresques. En ce sens, elle se rapproche de quelques-uns des treize poèmes symphoniques écrits par Liszt entre 1849 et 1882, *Mazeppa* et *La Bataille des Huns*, principalement. Les intentions du compositeur, notées sur la partition,

facilitent aux musiciens et connaisseurs l'approche de l'œuvre.

Pour la *Faust-Symphonie*, composée simultanément à la *Dante-Symphonie*, Liszt expérimente la technique des thèmes-personnages qu'il avait ébauchée dans la sonate en *si* mineur pour piano de 1853. Faust, Marguerite et Méphistophélès sont évoqués en trois « portraits psychologiques », et l'évolution de leur situation personnelle à l'intérieur du drame se traduit par la transformation progressive de leur motif.

La complexité structurelle qui résulte de cette vision du système thématique disparaît en présence de l'orchestration, habile certes, mais plus voyante que celle de Berlioz. Un chœur d'hommes conclut la *Faust-Symphonie*.

Le poème symphonique *Ce que l'on entend sur la montagne* (1882), bien qu'inspiré de Victor Hugo, a pour titre allemand *Bergsinfonie*. On voit avec quelle liberté Liszt s'est servi du mot symphonie.

Liszt a été assisté de Joachim Raff pour établir l'orchestration de ses œuvres. Raff laisse neuf symphonies dans lesquelles on reconnaît le courant lisztien et le goût de la musique à programme.

Dans la ligne berliozienne, et avec un sens extraordinaire de la couleur orchestrale, Richard Strauss a écrit une *Sinfonia domestica* (1904) et une *Symphonie alpestre* (1915) qui se rangent facilement dans la catégorie des poèmes symphoniques en raison de leur programme détaillé et réaliste, prétexte à de prodigieux assemblages thématiques et orchestraux. Les instruments à vent ont toujours séduit Richard Strauss qui leur a dédié une exquise et tendre symphonie (1945) surnommée *Fröhliche Werkstatt (Joyeux Atelier)*.

Chapitre VIII

LA SYMPHONIE ROMANTIQUE DANS LES PAYS GERMANIQUES DE MENDELSSOHN A MAHLER

Tandis que Berlioz et Liszt l'éloignaient de sa forme initiale, les musiciens romantiques allemands et autrichiens, héritiers directs de Beethoven, marquaient la symphonie d'une très forte empreinte, encore perceptible aujourd'hui. La symphonie a dominé en Allemagne jusque vers 1910, date à laquelle elle a commencé à se désagréger sous les coups répétés que lui portaient les musiciens de l'école de Vienne. De Mendelssohn à Mahler, la symphonie a acquis un volume croissant et des proportions qui atteignent au monumental. L'unité du langage symphonique allemand a été scellée autour du choral, expression de la religiosité nationale que le XIX^e siècle a érigée en symbole culturel.

I. — Félix Mendelssohn-Bartholdy

Le seul musicien allemand a avoir pressenti la musique à programme était, par fait exprès, l'ami de Berlioz. Ses ouvertures, *La Grotte de Fingal*, *La Belle Mélusine*, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, sont de belles pages symphoniques dont le caractère poétique procède plus d'impressions que d'un véritable programme.

On connaissait l'existence des douze symphonies pour cordes que le jeune Mendelssohn avait écrites

entre 1821 et 1823, mais pas leur contenu. La grande édition en cours (1) est en train de combler cette lacune et a fait ressortir la source de l'inspiration de ce musicien. K.-P.-E. Bach et W.-F. Bach, Haydn, Mozart et Beethoven ont sans doute servi de modèles à l'adolescent qui a montré adroitement sa facilité à assimiler ces différents styles. A son aptitude pour l'orchestration se joint une réelle originalité harmonique, caractérisée par un judicieux usage du chromatisme. Ces symphonies respectent dans leur ensemble la coupe quadripartite avec menuet. La huitième a été publiée sous deux formes : l'une pour cordes seules et l'autre pour cordes, vents et timbales. Ces œuvres de jeunesse, d'une spontanéité appliquée, vont plus loin que le simple quatuor d'orchestre. Les parties de violon, fréquemment divisées, atteignent à une plénitude sonore surprenante chez un aussi jeune compositeur. Ces essais d'enfance ont rapidement réintégré les cartons. Seules les cinq grandes symphonies ont survécu jusqu'à notre époque. La symphonie en *ut* mineur, opus 11 (1824), appartient manifestement à la famille des douze premières, bien que son orchestration soit complète. La seconde en date, la cinquième au catalogue (opus 107 en *ré* mineur), a été composée pour la commémoration du tricentenaire de la Confession d'Augsbourg. Un *Amen* de Dresde, emprunté à la liturgie saxonne, y fait son apparition dans l'introduction du premier mouvement, tandis que le choral luthérien « Ein feste Burg ist unser Gott » étaye le finale. La contrainte liturgique et le zèle religieux de Mendelssohn rendent cette œuvre imparfaite mais néanmoins attachante. Les symphonies *Italienne*, opus 90 (1832), et *Ecossaise*, opus 56 (1842),

(1) V.E.B., Deutsche Verlag für Musik, Leipzig.

révèlent la nature foncièrement romantique de leur auteur qui les traite avec un certain parti pris anecdotique sans s'écarter cependant des usages. Le scherzo de l'*Ecossaise*, à deux temps, met en valeur un thème populaire et le finale de l'*Italienne*, une saltarelle stylisée du meilleur effet.

Mendelssohn est sans doute celui des romantiques allemands qui orchestre avec le plus d'à-propos. La concision, la clarté et l'équilibre résument ses qualités, qui le rapprochent en cela de Berlioz. Son orchestre est celui de Beethoven avec emploi constant des trombones et de la petite harmonie.

Moins réussie, la symphonie-cantate en *si* bémol *Lobgesang (Chant de louanges)*, opus 52, est le résultat d'une commande passée à Mendelssohn en 1840 pour la célébration du quatrième centenaire de l'invention de l'imprimerie, par Gutenberg. Cette œuvre a perdu son éclat hors de cette circonstance. De la sinfonia instrumentale en trois parties, qui la commence, se distingue un bel allegretto en forme de romance. Les neuf autres parties, reliées entre elles par le choral « Tout ce qui respire loue le Seigneur », n'ont pas, malgré quelques remarquables passages, résisté à l'épreuve du temps.

Mendelssohn s'est imposé comme l'un des tout premiers chefs d'orchestre allemands. Il a dirigé sa musique mais a également fait connaître celle des autres, anciens et contemporains. Wagner lui reprocha même sévèrement son interprétation de l'ouverture de Tannhäuser.

II. — Robert Schumann

Par quatre fois, Schumann a transféré son génie pianistique et mélodique à l'orchestre avec un bonheur qui lui a souvent été contesté. Pourtant ses

quatre symphonies dominent, avec celles de Brahms, toute la production romantique allemande. Les défauts de structure que l'on a reprochés à Schumann proviennent assurément de l'incompatibilité d'une forme préétablie dans son ensemble avec les aspirations spécifiques du musicien qui n'a pu trouver exactement le cadre idéal à l'expression de sa pensée : « Plus que toute œuvre schumannienne, les quatre symphonies révèlent la lutte d'une imagination éperdue, profondément romantique et d'un esprit qui cherche à la maîtriser sans la dénaturer » (Boucourechliev).

Les symphonies en *si* bémol, opus 38, *Le Printemps* (1841) et en *ut* majeur, opus 61 (1846), montrent l'art de Schumann sous son véritable aspect : un jaillissement mélodique continu qui s'échappe d'un orchestre massif, aux sonorités toujours pleines et rutilantes. Elles débutent toutes deux par un préambule grave et chargé de sens. Leur scherzo respectif (celui de la seconde vient en deuxième position) comporte deux trios, ce qui constitue une nouveauté en soi. Plus solennelle, la symphonie en *mi* bémol, opus 97, *Rhénane* (1850), n'en contient pas moins de grandes beautés. Elle aurait été inspirée à Schumann par la vision d'une cérémonie dans la cathédrale de Cologne, et son programme purement circonstanciel ne serait apparent que dans le *Feierlich*, sorte de long cortège processionnel qui mène de l'andante (un fort *Ländler*) au finale, ce qui porte à cinq le nombre des mouvements.

Ces trois partitions sont habitées des traits permanents du génie de Schumann : une invention thématique prodigieuse mise en valeur par une harmonie raffinée et subtile, qui nourrit une polyphonie opulente et généreuse.

La symphonie en *ré* mineur, opus 120 (écrite en 1841 puis remaniée en 1851), dénote une recherche originale de construction cyclique. Ses quatre mouvements enchaînés s'appuient sur trois motifs dont le premier exposé au début culmine dans le finale. L'orchestration de Schumann, très diversifiée du fait de la structure thématique, introduit un solo de violon dans la romance médiane.

S'il n'apporte pas de nouveau à la forme symphonie, Schumann a au moins le mérite de la traiter d'une façon personnelle. Il laisse à côté de ses partitions achevées les éléments d'une symphonie en *sol* mineur (1838) ainsi qu'un remarquable triptyque : ouverture, scherzo et finale, opus 52.

III. — Johannes Brahms

Brahms est venu tard à la symphonie. Ses quatre partitions, opus 68 (1876), opus 73 (1877), opus 90 (1882) et opus 98 (1885), sont nées à un moment où de nouvelles tendances esthétiques orientaient la musique vers d'autres directions et ont paru quelque peu suspectes, malgré leur succès. Les controverses qu'elles ont suscitées semblent aujourd'hui stériles, bien que l'on s'acharne encore à les estimer d'une inutile beauté.

Moins dogmatique que Mendelssohn, Brahms se pose comme le véritable classique des romantiques. Son sens de la forme et sa technique parfaite le rangent dans la catégorie des musiciens plus savants que spontanés. Pourtant, derrière leur façade rigoureuse, voire austère, se dissimulent les élans d'une rare et dévorante passion.

« L'inspiration sert à déclencher un savant processus de construction dont la solidité artisanale situe Brahms dans la tradition des grands maîtres, mais révèle nettement aussi son

originalité par rapport à Schumann et Mendelssohn qui laissaient une plus large place à la spontanéité de l'instant » (H. Becker).

Musique pensée, musique construite mais non cérébrale, voilà ce qui rapproche Brahms de Bach et Beethoven ! A partir de cette donnée objective, courante et éprouvée qu'est la forme-sonate, Brahms crée un univers qui lui est propre, où les structures établies lui servent de moyens, jamais de fin. L'art du musicien repose avant tout sur l'ampleur de la notion de thème : les nombreux motifs secondaires qui s'enroulent autour des idées principales, participent aux développements et alimentent la grande variation de souche beethovénienne par ailleurs si magistralement traitée.

Les quatre symphonies ont chacune leur personnalité : tragique, pastorale, sensible et élégiaque, tels sont les qualificatifs respectivement employés à leur égard avec justesse.

A lui seul, le finale de la quatrième symphonie rassemble toutes les constantes du style de Brahms. Il s'appuie sur un motif de chaconne, de huit mesures, d'où est tirée la substance des trente-deux variations qui s'ingénient à briser ce carcan motivique et harmonique. La différenciation de ces variations est poussée à l'extrême par une série de tours de force superbement inspirés. Les stratifications polyphoniques prennent toute leur signification avec leur traitement instrumental. Car l'orchestre de Brahms, qui réunit un solide effectif de cordes, les bois par deux, quatre cors, trois trombones, deux trompettes, un contrebasson et parfois le tuba ainsi que les timbales (un triangle se fait même entendre dans le scherzo de la quatrième), est avant tout fonctionnel. Il obéit aux ordres de la musique et fait l'objet de soins calculés. Il peut être

agreste et enchanteur par le truchement de quelques combinaisons originales (cf. le scherzo de la deuxième symphonie) ou au contraire compact dans les grands tutti (cf. le finale de la première) qui énoncent des chorals solennels aux cuivres, en alternance avec de vigoureuses fanfares, fortement syncopées (cf. le premier mouvement de la quatrième).

IV. — Anton Bruckner

Longtemps considérées, par ignorance, comme de monstrueuses excroissances d'un romantisme décadent, les symphonies de Bruckner — comme celles de Mahler — ont bénéficié d'un large regain de faveur lorsqu'est apparue leur véritable situation dans l'évolution de la forme au XIX^e siècle. D'un tempérament moins audacieux que Brahms, mais tout aussi entreprenant, Bruckner a composé ses onze symphonies à une cadence régulière, faussée, il est vrai, par des remaniements ultérieurs qui obscurcissent la chronologie. Les deux premières, en *fa* mineur (1863) et en *ré* mineur (aussi appelée *Die Nullte*, 1864-1869), sont restées inédites jusqu'à une époque très récente. Par contre les neuf autres, dont la dernière demeure inachevée (privée de son Finale), s'échelonnent de 1865 à 1887 et ont toutes été jouées, à l'exception de la neuvième, du vivant de Bruckner.

Extérieurement, ces onze symphonies se présentent sous l'apparence classique, en quatre parties. Le scherzo occupe la troisième position sauf dans les deux dernières. La forme-sonate, requise pour l'agencement des principaux mouvements, subit quelques aménagements structurels : Bruckner bâtit souvent sur trois thèmes, confère à la partie introductive des mouvements une importance in-

connue jusqu'alors, diversifie les rapports harmoniques entre les thèmes, ce qui entraîne une harmonie en perpétuelle effervescence de modulations. En cela, son apport se distingue déjà de celui de ses contemporains. Ses phrases divisées en périodes carrées de huit mesures s'ouvrent sur de grands appels de quinte, d'octave ou d'invervalles diminués expressifs, et ne sont développées véritablement que par juxtaposition des motifs plus que par travail thématique.

Bruckner, à qui son métier d'organiste a donné le sens des plans sonores, associe ses thèmes dans un vaste complexe contrapuntique, d'où s'échappent de très beaux chorals, harmonisés avec recherche et sonnant avec plénitude aux cuivres que son orchestre exige éclatants dans la sobriété de leurs difficiles partitions. Aux cordes s'ajoutent généralement les bois par deux (par trois dans la huitième symphonie), quatre cors (huit dans la huitième), trois trombones, un tuba. La harpe conquiert son droit de cité dans l'orchestre. Mais la percussion, réduite aux seules timbales, est parfois grossie de cymbales. Les doublures instrumentales qui abondent dans l'œuvre symphonique de Bruckner renforcent les sonorités plus qu'elles ne les individualisent : les instruments sont traités davantage par familles que par affinités.

Toutes les symphonies ont une durée qui n'est pas inférieure à l'heure. Il semble que cette longueur, qui les a certainement écartées du répertoire, ne soit plus un obstacle aujourd'hui.

Bien que la troisième symphonie porte le titre de *Wagner-Symphonie*, par sa dédicace à l'auteur de *Tristan*, qu'il admirait tant, le style de Bruckner se tient à grande distance de celui de Wagner. Tout au plus peut-on identifier çà et là quelques tournures wagnériennes mais rien qui puisse faire penser à un

quelconque plagiat. L'œuvre de Bruckner est née en même temps que l'œuvre de Wagner et ne saurait réellement s'y rapporter. On a vu, par contre, en Bruckner, le pendant germanique de César Franck. A. Machabey justifie ce rapprochement par des traits mélodiques communs et une conception voisine du chromatisme. Mais les deux grands organistes diffèrent fondamentalement par leur technique. Les éditions modernes des symphonies de Bruckner ont fait l'objet de révisions par Robert Haas et Léopold Nowak.

V. — Gustav Mahler

Longtemps méprisée et volontairement ignorée, la position de Gustav Mahler (1860-1911) dans l'histoire de la symphonie moderne apparaît aujourd'hui en pleine clarté. Le chef d'orchestre, qui a porté l'Opéra de Vienne à un niveau jamais atteint auparavant, a quelque peu éclipsé le compositeur que Maurice Ravel qualifiait d' « amateur de génie ».

L'itinéraire symphonique de Mahler, auquel font pendant quelques cycles de *Lieder* avec orchestre, s'accomplit en une dizaine de partitions dont la dernière, demeurée inachevée, a été complétée par le musicologue britannique Deryck Cooke.

Les neuf symphonies que l'on a assimilées, pendant une période d'égarement, à celles de Bruckner (dont Mahler, il est vrai, a été le disciple), se présentent, à l'instar de celles de Beethoven un siècle plus tôt, comme autant de cas particuliers qui ont remis en cause les fondements mêmes de la forme empruntée.

1. **Situation.** — Les symphonies de Mahler sont à la fois un aboutissement, une synthèse et une

ouverture sur l'avenir. Aboutissement, parce qu'elles marquent l'extinction de la génération des grands symphonistes allemands issus de Beethoven, et rassemblent, sous l'aspect de musique pure (= essentiellement fictive), tous les traits du style germanique : forme-sonate exploitée jusqu'à ses limites extrêmes, techniques spécifiques de la fugue, de la variation amplificatrice, du choral, de l'harmonie tonale. Synthèse, parce qu'elles accueillent toutes les innovations de la musique européenne du XIX^e siècle, s'appuient fréquemment sur des arguments littéraires ou poétiques, comme Berlioz, le premier, les a envisagées, acceptent et vivifient le chant populaire d'origine autrichienne, sans autre préoccupation d'authenticité folklorique ; parce qu'elles s'inscrivent en réaction contre l'opéra, en intégrant la voix sur le support du *Lied* allemand à leur déroulement, et en accédant à une durée caractéristique, qui rivalise avec celle de l'opéra de type Strauss. Ouverture sur l'avenir, car elles ont accéléré, simultanément aux œuvres de Debussy, le processus de décomposition du système harmonique tonal sur lequel cependant elles reposaient entièrement. Elles ont modifié les structures classiques vers une architecture d'ensemble beaucoup plus ambitieuse. « Mahler est un musicien charnière entre le « constructivisme » au XIX^e siècle, de musiciens comme Beethoven et Brahms, et celui, au XX^e siècle, d'un Berg, voire d'un Boulez » (D. Jameux).

2. **Caractéristiques formelles.** — Ecrites entre 1888 et 1910, les symphonies apportent l'une après l'autre le témoignage des nouvelles conceptions de Mahler. Aucune d'entre elles ne répond plus à la définition classique de la forme. On considère, d'une part, le groupe des symphonies purement instru-

mentales (1, 5, 6, 7, 9) et, de l'autre, celles qui font intervenir la ou les voix (2, 3, 4, 8).

Les symphonies vocales, où le programme littéraire fait son entrée, marquent cette volonté de réunir la voix et l'instrument sans distinction hiérarchique, ainsi que Beethoven l'avait déjà souhaité. Leur aspect métaphysique, mis en évidence par le choix des textes (l'ode *Résurrection* de Klopstock ; « O Mensch, gib Acht ! » du *Zarathoustra* de Nietzsche), se relève déjà dans les titres des symphonies : *Résurrection* (seconde symphonie, 1894), *Le songe d'un matin d'été* (troisième symphonie, 1896).

La référence et l'emprunt au recueil des *Knabenwunderhornlieder* rappellent que l'œuvre symphonique de Mahler prend racine dans la veine populaire germanique.

Dans la huitième *Symphonie des Mille* (1906), vaste diptyque symphonique et choral où sont, tour à tour, mis en musique l'hymne à l'Esprit-Saint de la liturgie chrétienne *Veni Creator*, puis la scène finale du second *Faust* de Gœthe, Mahler résume deux aspects essentiels de la *Kultur* germanique, à l'intérieur d'une vision élargie de la forme sonate.

3. **L'orchestre** de Mahler atteint sa plénitude dans les sixième et huitième symphonies. Les bois y sont traités par quatre ou cinq. Il faut de quatre à six trompettes, huit cors, quatre trombones, et le tuba. Mahler a les mêmes exigences que Berlioz en ce qui concerne les cordes, qui doivent réunir une soixantaine d'exécutants. La percussion prend une extension peu banale : dans la sixième symphonie, sept instrumentistes se partagent les timbales, caisses claires, grosse caisse, cymbales (deux paires), triangle, xylophone, glockenspiel, celesta, jeu de

timbres, cloches de vaches. Dans la huitième, à cet effectif de percussion s'ajoutent les claviers : piano, harmonium et orgue.

Mahler tire profit d'effets inusités de quelques instruments : il accorde le violon un ton plus haut (quatrième symphonie), multiplie les *glissandi* et exploite les sonorités des cuivres « éteints ».

Les voix solistes (l'alto dans les seconde et troisième symphonies) passent à sept dans la huitième (deux sopranos, deux altos, ténor, baryton et basse). Les chœurs qui doivent être numériquement suffisants admettent les voix d'enfants (cf. « Bimm Bamm », cinquième partie de la troisième symphonie). La huitième symphonie exige cinq cents chanteurs répartis en deux chœurs mixtes et un chœur d'enfants de cent voix au moins.

Le Chant de la terre (1908), symphonie pour ténor, mezzo-soprano et orchestre, ressemble plus à une cantate en six parties qu'à une symphonie, bien que l'on puisse la considérer comme pourvue d'un allegro initial, d'un andante, de trois scherzos et d'un finale.

Chapitre IX

UN SIÈCLE DE SYMPHONIE FRANÇAISE (1840-1940)

François-Joseph Gossec avait porté la symphonie classique française aux limites de l'ère romantique naissante, limites toutes théoriques puisque sa symphonie à dix-sept parties n'a jamais, semble-t-il, connu d'exécution. Dans la même veine que son illustre prédécesseur, Etienne Méhul (1763-1817) qui s'est aussi signalé par le *Chant du Départ* et quelques ouvrages symphoniques de circonstance, a composé quatre symphonies (1798-1810) qui révèlent un tempérament puissant et original, et une technique assez proche de celle de Beethoven avec moins d'ampleur cependant. Méhul reste fidèle au dispositif instrumental de Haydn : bois par deux, deux cors, cordes et timbales. Ces quatre symphonies qui marquent le passage de la grande époque classique à Berlioz demeurent dans un inexplicable oubli. Par contre, la symphonie en *ré* de Luigi Cherubini (1815) que Beethoven tenait pour l'un des meilleurs musiciens de son temps a survécu à la marée romantique. Ses proportions harmonieuses, sa forme limpide et son instrumentation habile et transparente idéalisent le modèle dont elle est issue, en l'épurant de tout superflu.

Les symphonies de Beethoven ont fait leur apparition dans la vie musicale parisienne dès 1828, sous

la baguette enthousiaste de François Habeneck, l'un des premiers grands chefs d'orchestre, qui les a dirigées aux concerts du Conservatoire. Elles ont captivé le milieu musical, mais n'ont pas eu d'incidence immédiate : les compositeurs recherchaient la consécration à la scène et non au concert.

A partir de 1840, et en dehors du phénomène Berlioz, un mouvement symphonique purement français commence timidement à se dégager. Son essor, sans cesse croissant, va culminer dans la période décisive que forment les années 1886-1890. Il s'effectuera progressivement avec le concours de cinq données musicales historiques aisément identifiables selon les cas : le modèle de la symphonie classique viennoise ; le choral allemand, celui de Bach en particulier ; le système cyclique, déjà présent chez Beethoven, puis chez Schumann ; le folklore, ou, du moins, la mélodie populaire ; le langage harmonique et orchestral de Richard Wagner. Ces cinq éléments contribueront à l'éradication graduelle de la symphonie de son tronc germanique.

Notons qu'une solide tradition du ballet symphonique, illustrée de C. S. Catel à Edouard Lalo par A. Adam, Reyer, Minkus et Delibes, ne sera pas sans effets sur la symphonie française.

I. — L'héritage classique

Il fallait un génie de la trempe de Berlioz pour assimiler aussi rapidement les symphonies de Beethoven. Les véritables précurseurs du mouvement symphonique français s'étaient arrêtés à Haydn et Mozart. Ainsi les quatre symphonies de Georges Onslow (1784-1852) et la chaleureuse symphonie (1855) du très jeune Georges Bizet (1838-1875), découverte en 1935

et révélée par F. Weingartner, sont avec les deux grandes symphonies de Charles Gounod (1854 et 1855) d'heureuses répliques de la tradition viennoise. Gounod a, par ailleurs, renoué avec l'usage d'un orchestre réduit avec sa petite symphonie pour instruments à vent (1879). Il convient de mentionner l'existence des quatre symphonies de Henri Reber (1807-1880) écrites vers 1858.

Sur les cinq symphonies qu'il composa entre 1851 et 1859, Camille Saint-Saëns ne publia que les opus 2 en *mi* bémol et 55 en *la* mineur (1852 et 1855). L'analyse de ces cinq partitions a indiqué clairement le rôle capital que Saint-Saëns a tenu, au début de sa longue carrière, dans la vie symphonique française. La troisième symphonie opus 78 date de 1885. Dédiée à Franz Liszt, cette pièce maîtresse du répertoire des orchestres prévoit une instrumentation très riche : trois flûtes, deux hautbois et cor anglais, deux clarinettes et clarinette basse, deux bassons et contrebasson, trois trompettes, quatre cors, trois trombones, tuba, timbales, orgue, piano à quatre mains et les cordes. L'orchestre possède la souplesse de celui de Berlioz, et la densité de celui de Liszt. L'œuvre comporte quatre mouvements groupés par paires, allegro et andante, scherzo et finale, naturellement reliés par un thème cyclique, le *Dies Irae* grégorien qui subit d'étonnantes métamorphoses.

Entre 1846 et 1853, Théodore Gouvy (1819-1898) a fait jouer trois de ses six symphonies où l'influence de Mendelssohn est parfois perceptible. Exacte contemporaine de la symphonie avec orgue de Saint-Saëns, la symphonie en *sol* mineur d'Edouard Lalo (1823-1892) accuse une construction cyclique à la manière de celles de Schumann et une forte coloration romantique et wagnérienne (on se

souvient que l'ouverture du *Roi d'Ys* comporte une citation de celle de *Tannhäuser*). La *Symphonie espagnole* (1874) pour violon et orchestre s'apparente au système de la symphonie concertante, en quoi elle ressemble à *Harold en Italie*.

La période 1886-1890 qui a vu naître les symphonies de Lalo et de Saint-Saëns va être déterminante pour l'avenir et l'orientation française de cette forme grâce à quelques chefs-d'œuvre.

II. — César Franck et l'école franckiste

La symphonie en *ré* mineur de César Franck, achevée en 1888 et jouée la même année, cristallise les tendances les plus saillantes de cet *Ars Gallica* qui présidait aux destinées de l'art national. Dans une synthèse imparfaite, elle rassemble l'esprit du choral, l'unité cyclique, la construction beethovénienne et l'univers poétique de Liszt. Franck la voyait ainsi :

« C'est une symphonie classique. Au début du premier mouvement se trouve une reprise, comme on en faisait autrefois pour affirmer mieux les thèmes ; mais elle est dans un autre ton. Ensuite, viennent un andante et un scherzo, liés l'un à l'autre. Je les avais voulus de telle sorte que chaque temps de l'andante égalant une mesure du scherzo, celui-ci pût, après développement couplé des deux morceaux, se superposer au premier. J'ai réussi mon problème. Le finale, ainsi que dans la neuvième, rappelle tous les thèmes ; mais ils n'apparaissent pas comme des citations, j'en fais quelque chose, ils jouent le rôle d'éléments nouveaux. »

L'idée de génie de Franck consiste à avoir envisagé les relations tonales entre les différents thèmes sous un tout autre angle que par le passé. L'exposition met successivement en présence les tonalités de *ré* mineur et de *fa* mineur ; la réexposition, celles de *ré* majeur et de *fa* majeur. L'éloignement de ces

tonalités entre elles ouvre la perspective d'un vaste système de modulations où Franck se meut parfaitement à l'aise.

Quant à l'instrumentation, elle pèche souvent par sa lourdeur ; certains chefs d'orchestre, comme Otto Klemperer, ont su l'alléger pour en donner une interprétation lumineuse.

Parmi les élèves de César Franck, Ernest Chausson (1855-1899) a également écrit une symphonie en trois mouvements (1890), ainsi que Silvio Lazzari (1857-1944). Deux autres disciples de Franck se sont distingués dans cette forme à qui leur maître avait tant apporté : Joseph-Guy Ropartz (1864-1955) et Charles Tournemire (1870-1939). Le premier a trouvé dans la mélodie populaire bretonne et le choral la source d'un art original qui s'est imposé avec la symphonie sur un choral breton (1895), une vaste symphonie avec chœurs (1906) et quatre grandes partitions pour orchestre (1900, 1905, 1910, 1943). Ropartz réalise le compromis des esthétiques franckiste et debussyste. (C'est à l'attachement à cette terre bretonne que l'on doit aussi les symphonies de Paul Le Flem (né en 1881) et celle de Ladmirault, 1877-1944.) Le second, célèbre surtout pour son œuvre d'orgue, d'importance capitale il est vrai, a composé huit symphonies encore mal connues.

Notons que les progrès gigantesques de la facture d'orgue ont suscité une littérature spéciale pour cet instrument devenu « symphonique ». Les huit sonates de Ch.-M. Widor (1840-1937) sont intitulées « symphonies », ainsi que celles de Louis Vierne (1870-1937). La grande génération des organistes français du XX^e siècle, les Marcel Dupré, A. Barié, E. Bonnal, André Fleury et Jean Langlais, a repris le terme à son actif.

III. — Vincent d'Indy et l'école d'indyste

En 1886 paraissait la symphonie *Sur un chant montagnard français*, aussi appelée *Symphonie cévenole*, de Vincent d'Indy (1851-1931). Cette œuvre comporte un piano principal qui s'intègre à la trame symphonique sans jamais la dominer ni l'étouffer. C'est la première tentative folklorique de la part d'un musicien français qui fait de ce modeste thème populaire vivarais le prétexte d'une belle composition cyclique en trois parties (allegro-andante-rondo), où le rythme occupe une fonction essentielle. On retrouve ce goût de la recherche métrique et du travail thématique dans la deuxième symphonie en *si* bémol (1903) bâtie sur deux idées cycliques dont la seconde se transforme en un choral. La *Sinfonia brevis de bello gallico* (1919) commente dans une structure classique des souvenirs de guerre ; son finale « La Victoire » introduit l'hymne de Saint-Michel. Cette œuvre de circonstance révèle le douloureux conflit du compositeur partagé entre son amour de la musique allemande et sa réputation de chef d'école française.

D'Indy a formé, parmi ses nombreux élèves, d'excellents symphonistes : Albéric Magnard (1865-1914) dont les deux dernières symphonies sont des sommets (la troisième affirme une conception très neuve des mouvements : 1) introduction et ouverture ; 2) danses ; 3) pastorale ; 4) finale ; Georges Witkowski (1867-1943), auteur de deux symphonies (1908, 1911). Albert Roussel, le plus brillant, a écrit quatre symphonies dans un style puissant et avec une technique audacieuse. *Le Poème de la forêt* (1904-1906) demeure dans le courant d'indyste mais laisse entrevoir la finesse du langage harmonique de Roussel, tout au long de ses quatre mouvements (« Forêt d'hiver » ; « Renouveau » ; « Soir

d'été » ; « Faunes et dryades »). Après une seconde symphonie (1923) mal accueillie en dépit de ses trouvailles harmoniques, Roussel a dédié son chef-d'œuvre, la troisième symphonie en *sol* mineur, à l'orchestre de Boston et à Serge Koussewitzki (1930). S'il utilise encore le système tonal, il parvient, à l'aide d'un contrepoint habile, à réaliser des agrégations polytonales hardies et très différentes de celles inventées par Ravel à la même époque. La quatrième symphonie (1934) rappelle la précédente par la véhémence de ses idées et la dynamique de son rythme. Régies par un même principe cyclique, les deux œuvres demandent l'orchestre habituel.

Entre les mondes franckiste et d'indyste, et ceux de leurs élèves, se glisse Paul Dukas (1865-1935) dont la magnifique symphonie en *ut* majeur (1896) rallie la tradition classique, par sa coupe en trois mouvements (allegro, andante et rondeau avec couplets et refrain), l'esthétique franckiste dans le choix des harmonies et des dessins mélodiques. Elle s'impose dans son ensemble comme l'œuvre parfaitement achevée d'un musicien qui a su se libérer de la double emprise qui dominait la vie musicale française, ainsi que de sa fascination pour l'art wagnérien. En marge de ces écoles, quelques musiciens indépendants ont leur place dans le mouvement français : Benjamin Godard (1849-1895) (symphonies *Gothique*, *Orientale*, *Le Tasse*, 1882-1886), Maurice Emmanuel (1862-1938) qui a su allier dans ses deux symphonies (*Vie et mort d'un jeune aviateur*, 1919 ; *Symphonie bretonne*, 1931) la fraîcheur de la mélodie folklorique, la délicatesse de l'harmonie modale et le rêve d'un programme laissé *ad libitum*, tout cela dans une forme admirablement maîtrisée ; Léon Boëllmann (symphonie en *ré*, 1894) ; Charles Kœchlin (1867-1950), auteur d'une symphonie d'hymnes (1900-1933)...

Chapitre X

ASPECTS NATIONAUX DE LA SYMPHONIE AU XIXe SIÈCLE

Le formidable développement de la symphonie allemande et le succès remporté par le grand opéra romantique italo-français à la Meyerbeer ne laissaient guère d'autres solutions d'avenir, aux créateurs des contrées limitrophes de l'Europe occidentale, que celles d'exploiter les ressources de leur musique nationale. Depuis toujours, la limite entre musique populaire et musique « sérieuse » restait imprécise : la chanson de terroir et la danse n'avaient-elles pas en effet servi de fondement à la symphonie ? Haydn et Beethoven eux-mêmes ont utilisé des motifs hongrois ou russes (cf. le Finale du quatuor opus 59, nº 1, de Beethoven) dans quelques-unes de leurs compositions. Ce recours à la mélodie populaire prenait une valeur de prétexte et non de finalité artistique.

A la faveur de l'éveil des consciences politiques dans les populations soumises à la tutelle étrangère, les musiciens ont compris tout ce que le patrimoine populaire pouvait leur apporter, et ce qu'ils pouvaient en tirer. Ce lent cheminement vers un art original a abouti à la réhabilitation du folklore, notion moderne par excellence que des compositeurs comme Franz Liszt ou Frédéric Chopin avaient pressentie sans pouvoir lui donner une assise scientifique.

Les musiciens des pays slaves et scandinaves, gagnés par cette fièvre d'individualisme, avaient subi l'influence de la musique allemande, et celle du théâtre. Malgré une forte réaction à cette invasion artistique, ils n'ont pu échapper à l'attrait des formes classiques où ils se sont sentis parfois mal à l'aise au point de les abandonner complètement. Il serait faux de croire, comme l'affirme Debussy, que le modeste thème populaire a totalement assumé la musique d'inspiration nationale. C'est plutôt la conviction de la légitimité d'un art national qui décida les musiciens à introduire dans la symphonie les éléments de leur tradition musicale.

Sa fantaisie s'accommodant mal des exigences structurelles de la forme classique, Mikhaël Glinka préféra délaisser en 1850 le projet d'une symphonie « ukrainienne » à cause, explique-t-il, « de l'impossibilité de sortir de l'ornière allemande pour le développement ».

L'Allemagne transparaît fréquemment dans l'œuvre symphonique de P. I. Tchaïkovsky, qui se prétendait « russe jusqu'à la moelle des os ». Le plus grand des symphonistes russes, par sa culture et sa formation technique, se mouvait mieux que ses confrères dans ces formes anciennes solidifiées par les compositeurs de la génération de Schumann. Les symphonies opus 13 (1868), opus 17 (1873) *Petite russienne*, et opus 29 (1875) *Polonaise*, marquent les progrès de leur auteur en direction d'un style personnel. A partir de la quatrième, opus 36 (1878), Tchaïkovsky adopte un ton plus véhément et souvent mélancolique. Les cinquième, opus 64 (1888), et sixième, opus 74 *Pathétique* (1893), renferment cette expression complaisante d'une sentimentalité quasi maladive, où l'on reconnaît une nostalgie foncièrement russe.

Tchaïkovsky a aménagé la forme-sonate en la découpant en épisodes très contrastés, qu'il relie par le moyen d'un judicieux travail thématique (cf. le premier mouvement de la quatrième symphonie). Il a le sens des grandes architectures, une conception très personnelle de l'écriture d'orchestre, et surtout un don exceptionnel de l'orchestration, que personne ne songerait à lui contester. Les symphonies ont des sonorités somptueuses, habilement présentées, qui reflètent une imagination ample et généreuse. Les trouvailles y abondent : le scherzo

de la quatrième symphonie *(pizzicato ostinato)* ou l'adagio lamentoso de la symphonie pathétique, avec son écriture de cordes pleine et mouvante, en sont deux remarquables illustrations.

Tchaïkovsky aime les instruments à vent et notamment les cuivres, qu'il traite dans leur plein éclat ou au contraire dans leur jeu « éteint ». Les trombones et le tuba complètent les cordes graves. Les timbales, largement mises à contribution, sont souvent employées en compagnie des cymbales. Le tam-tam apparaît dans le finale de la *Pathétique*. Cet orchestre clinquant, nerveux et rapide fait penser à celui de Bruckner pour l'éclat, à celui de Brahms pour la densité, et à celui de Mendelssohn pour la souplesse.

Au moment où Tchaïkovsky s'engageait dans une voie en provenance de l'Allemagne, un excellent « musicien du dimanche », Alexandre Borodine, présentait une première symphonie (1862), orchestrée à la manière de Mendelssohn, qui comporte les quatre mouvements habituels. La verve orientalisante de cette œuvre trouve un écho plus profond dans la seconde symphonie en *si* mineur (1887), la plus connue, celle où le matériel thématique d'apparence folklorique se substitue totalement à celui de la fiction, sans que la forme soit aucunement altérée. Borodine écrit une symphonie à programme musical. Mais jamais la musique ne fait « couleur locale ».

Reprenant le projet de Glinka, Nicolas Rimsky-Korsakov (1844-1908) et Mili Balakirev (1837-1910) ont élevé leurs symphonies sur des thèmes russes. Il faut admettre que leurs œuvres, qui visaient à idéaliser la musique dont elles émanaient, n'ont pas apporté ce que l'on aurait pu en attendre. Leurs auteurs ont préféré choisir la voie du poème symphonique de caractère rhapsodique qui convenait

mieux à leur tempérament créateur (l'ouverture de *La Grande Pâque russe* de Rimsky-Korsakov et le poème symphonique *Tamar* de Balakirev sont beaucoup plus connus que les symphonies de ces deux musiciens). Les partitions de Rimsky-Korsakov (1865, 1868 *Antar* et 1873) ainsi que celles de Balakirev (1897, 1909) marquent cependant une évolution très nette de l'esprit symphonique par rapport aux œuvres des romantiques : elles rejettent tout programme quel qu'il soit au profit du culte exclusif de la beauté sonore. Elles se jugent à la qualité de leur orchestration toujours luxuriante, recherchée et soigneusement calculée, et au raffinement de leur langage harmonique.

Rimsky-Korsakov, qui sera le maître à penser de toute une brillante génération d'orchestrateurs (dont Stravinsky), traite l'orchestre en magicien : il crée une pâte sonore ductile, malléable, d'où se détachent souvent des instruments solistes (violon, trombone) ; il divise les cordes à l'extrême et les emploie dans des registres inhabituels où elles sonnent avec toute l'étrangeté nécessaire à l'expression des chants populaires ; il joue sur les sons harmoniques comme personne ne l'a osé avant lui, et profite de la couleur des cuivres. La pénétration de son instinct symphonique dissimule adroitement la modestie de l'idée musicale : le vocabulaire, pour lui, a plus de poids que la syntaxe. Moins ingénieux, Balakirev s'en tient au grand orchestre de type wagnérien.

Les neuf symphonies d'Alexandre Glazounov (1865-1936) forment l'heureuse synthèse de la tendance nationale russe et des acquisitions de la symphonie austro-allemande, en quoi elles s'apparentent à celles de Tchaïkovsky. Malgré leur perfection architecturale et instrumentale et la sûreté de la langue

qu'elles véhiculent, elles doivent trop à Brahms pour paraître vraiment originales.

Parmi les nombreux élèves de Rimsky-Korsakov, Anton Arensky (1861-1906), Alexandre Taneev (1856-1915), Alexandre Gretchaninov (1864-1956) se sont illustrés dans la symphonie d'esthétique russe, ainsi que quelques musiciens isolés : Anatole Liadov (1855-1914), Serge Rachmaninov (1873-1943) — auteur de trois belles symphonies au fort parfum romantique (1895, 1907, 1936) —, Vassili Kalinnikov (1866-1901). Sans être vraiment oubliées, les symphonies de ces maîtres mineurs restent souvent ignorées des concerts des pays d'Europe occidentale. Quant à Anton Rubinstein (1830-1894) qui, en 1862, fonda le Conservatoire de Saint-Pétersbourg, ses six symphonies appartiennent à la tradition allemande d'une manière beaucoup trop voyante pour pouvoir survivre à leur réputation d'alors.

II. — Bohême-Tchécoslovaquie

La Pologne et la Hongrie comptent trop peu de musiciens qui se soient réellement intéressés au genre symphonique pour que l'on s'y arrête. Tout au plus peut-on signaler Joseph Elsner (1769-1854), le maître de Chopin, dont les trois symphonies de style classique ont connu une réputation locale, et Mihali Mosonyi (1814-1870), un Hongrois fortement tributaire de Beethoven.

Par contre les différentes provinces qui devaient après la guerre de 1914-1918 être rassemblées pour former l'actuelle Tchécoslovaquie (Bohême, Moravie, Slovaquie) ont donné naissance à quelques brillants représentants de l'art symphonique.

A cheval sur l'ère classique et le XIX^e siècle, Adal-

bert Gyrovetz (1763-1850) a écrit une soixantaine de symphonies qui, comme celle en *ré* majeur de Jan Hugo Vorišek (1791-1825) ou la symphonie opus 41 d'Antonin Reicha (1770-1836), se situent entre la symphonie mozartienne et l'art de Gossec. La double incidence du classicisme viennois et des idées de la Révolution française se ressent dans la centaine de symphonies que Pavel Vranicky (1756-1808) a produites à l'instar de ses prédécesseurs connus de l'école de Mannheim, et spécialement dans la *Grande symphonie caractéristique pour la paix avec la République française*, de 1797. Cette dernière œuvre, l'une des plus longues symphonies jamais écrites au XVIII^e siècle, est aussi l'une des premières à obéir à un programme précis ; premier mouvement : « La Révolution » (allegro molto) ; second mouvement : « Le destin et la mort de Louis XVI » (adagio affectuoso) ; troisième mouvement : « La mêlée d'une bataille » (allegro) ; finale : « Perspectives de paix ; jubilation pour la paix obtenue » (andante religioso, allegro vivace).

Le premier Tchèque à avoir inséré le folklore à la musique savante, Bédrich Smetana (1824-1884), a composé une grande *Symphonie triomphale* (1853), mais a préféré adopter une forme plus libre pour évoquer son pays, ce qu'il a réalisé dans *Ma Patrie*, cycle de six poèmes symphoniques au demeurant très réussis.

Mais la symphonie a trouvé une terre d'élection dans la personne d'Anton Dvořak (1841-1904), le chantre le plus ardent de la nation tchèque. Servi par un puissant tempérament romantique, Dvořak a très heureusement engagé la symphonie dans la voie d'un compromis entre la grande forme classique et l'aventure folklorique, sans que l'une ou l'autre ne sente l'effort. Ses neuf symphonies, qui s'éche-

lonnent de 1865 à 1893, constituent une véritable somme orchestrale goûtée de tous les publics et recherchée par tous les orchestres et les chefs d'orchestre (nombreux, il est vrai, à être originaires d'Europe centrale). Comme Tchaïkovsky, Dvořak écrit bien, directement et sans emphase, orchestre avec à-propos, des idées pas toujours originales mais qui frappent. Ses meilleurs morceaux sont ses danses substituées aux scherzos, qui jaillissent de la veine populaire (le troisième mouvement de la huitième symphonie opus 88, 1889, est le plus beau de ces *furiant*). La célèbre *Symphonie du Nouveau Monde*, écrite en Amérique en 1893, alors que Dvořak professait au Conservatoire de New York, masque derrière ses thèmes choisis dans le folklore noir, une profonde nostalgie de la Tchécoslovaquie natale. Dvořak, qui présente certaines affinités de langage avec Brahms, n'a pas marqué la symphonie d'une empreinte particulière. Ses symphonies ont cette inutile beauté que l'on a reprochée à Brahms, mais elles ont le mérite d'être accessibles à tous les publics. Avec Leos Janacek (1854-1928), auteur d'une envoûtante *Sinfonietta*, J. B. Förster (1859-1951) est le plus célèbre symphoniste tchèque, héritier et continateur de Dvořak et de Brahms (10 symphonies).

III. — Scandinavie

Les compositeurs des contrées de l'Europe du Nord ne sont pas restés à l'écart du mouvement symphonique qui a envahi le XIX^e^ siècle. Ils en ont même profité pour se dégager de l'étreinte classique et de la pression romantique afin de se forger une langue propre. La Norvège, la Finlande, la Suède et le Danemark, tout comme la Russie, la Hongrie ou la Bohême recélaient un riche patrimoine folklorique devenu peu à peu la source légitime et presque exclusive de la création artistique de ces nations que l'on avait trop tendance à oublier.

1. **La Suède.** — Il a fallu attendre le début du XX^e siècle pour découvrir les quatre symphonies du Suédois Franz Berwald (1796-1868) que les opéras de Iver Hallström avaient complètement soustraites à l'attention des mélomanes de ce pays. Ces œuvres qui, comme les symphonies de Schubert, jouissent d'un style classique enlevé comparable à celui de Haydn, sont d'une inspiration romantique retenue et distinguée. Elles portent des adjectifs qualificatifs surprenants : *Symphonie sérieuse* et *Symphonie capricieuse* (1842) ; *Symphonie singulière* (1845) !

2. **La Norvège.** — Le dynamisme de l'école norvégienne a permis à quelques compositeurs de se tailler une réputation internationale. Johann Svendsen (1840-1911), de formation germanique, a composé deux symphonies chaleureuses et de facture solide. Ses contemporains Ole Olsen (1850-1927), Christian Sinding (1856-1943) et Iver Holter (1850-1941) n'ont pas quitté le sillon romantique allemand.

3. **Le Danemark.** — Les deux grands maîtres danois, Niels Gade (1817-1890), ami, collaborateur et admirateur de Félix Mendelssohn, et Carl Nielsen (1865-1931) ont largement honoré la symphonie. Le premier a coloré ses huit partitions (1840-1871) d'une touche folklorique discrète et les a orchestrées à la manière de Mendelssohn. Le second, dont la production appartient plutôt au XX^e siècle, a plié ses idées et sa technique aux tendances les plus modernes de l'harmonie (modalité, atonalisme et polytonalité) dans six symphonies (1892-1925). Nielsen est le premier compositeur à avoir mis en pratique la notion de tonalité évolutive (la première symphonie finit dans un autre ton que celui dans lequel elle avait débuté). Revenues au répertoire des grands orchestres, les symphonies de Nielsen apparaissent aujourd'hui dans tout leur éclat : la quatrième *L'Inextinguible* et la cinquième, opus 50, occupent une situation privilégiée en raison de leur orchestration réellement extraordinaire.

4. **La Finlande.** — La musique finlandaise est dominée par la personnalité de Jean Sibélius (1865-1957) qui, de 1898 à 1924, a écrit sept symphonies parfois à base folklorique et en tout cas de tradition romantique. La principale innovation morphologique de Sibélius, la croissance thématique à partir de petites cellules mélodiques, a singulièrement rajeuni le système de la forme-sonate dont l'usure commençait à se faire sentir (ce procédé est visible dans la seconde symphonie).

L'assimilation des différents mouvements pour n'en former qu'un seul est amorcée dès la troisième symphonie (1907) ; la concentration totale est réalisée dans la septième (1924). Avec cette innovation de structure que l'on rencontre également dans *Jeux* de Debussy, il convient de signaler la grande maîtrise orchestrale de Sibélius. L'opulence symphonique des deux premières symphonies contraste avec l'aridité de la sixième (1911). Dans tous les cas, Sibélius réussit à s'exprimer au travers d'un éventail sonore extrêmement varié. Ces nuances de demi-teintes déployées dans la sixième symphonie s'obscurcissent dans la septième, jusqu'à donner l'impression étrange de statisme. L'instrument de prédilection du chant populaire, le cor anglais, semble posséder la sonorité idéale puisque les Russes lui ont confié également d'admirables mélodies.

D'autres Finlandais ont contribué à enrichir le répertoire symphonique de leur pays : Erkki Melarton (1875-1937) et Vaïnö Raitio (1891-1945).

Bien qu'écrites entre 1900 et 1925, les symphonies de Nielsen et de Sibélius se rattachent trop à l'esthétique du XIX^e^ siècle pour figurer dans un chapitre consacré à la musique moderne. Cependant il est clair qu'elles comptent parmi les œuvres clés sans lesquelles la symphonie moderne n'existerait pas.

QUATRIÈME PARTIE

LA SYMPHONIE CONTEMPORAINE

Alors que le XVIII^e siècle avait tenté l'élaboration d'une grande forme à partir d'un langage musical universel, le XIX^e siècle introduisait le goût et le sens de l'individualité des formes, des langages et des styles. Cette transformation capitale, ressentie dans tous les arts, s'est accomplie dans l'histoire de la musique, à la faveur des quatre grands courants précédemment évoqués.

Dans le cas de la musique allemande, la symphonie est sortie de l'impasse romantique grâce à l'intervention irréversible de Schœnberg, tout en inspirant une génération de symphonistes néo-classiques. La Russie a donné naissance à une tradition qui n'a pas été désavouée par le régime soviétique. La jonction de la musique russe de la fin du XIX^e siècle avec la musique officielle de l'U.R.S.S. a été réalisée sans difficultés. On la doit à l'intelligente attitude conservatrice de Prokofiev et de Chostakovitch, à laquelle s'est heurtée la personnalité plus aventureuse de Stravinsky.

La symphonie a fait une carrière fulgurante et inattendue aux Etats-Unis d'Amérique et en Amérique latine, tandis qu'en France elle connaissait une prospérité remarquable en dépit de la crise qui a secoué notre musique depuis 1950.

I. — L'univers allemand : rupture et tradition

La voie qu'Arnold Schœnberg a tracée au début du XX^e siècle se situe à l'opposé des efforts de Mahler, encore que de nombreux points de contact existent entre ces deux compositeurs qui évoluaient dans la même sphère musicale à Vienne.

Schœnberg (1874-1951) a proposé un changement radical de la formule symphonique avec sa première symphonie de chambre (1906), pour quinze instruments solistes (flûte, hautbois, clarinette en *la*, clarinette en *mi* bémol, clarinette basse, deux bassons, contrebasson, deux cors, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse). L'implantation de cet orchestre de chambre est soigneusement prévue par un schéma. Les nuances, répertoriées avec précision, indiquent un très réel souci des questions de sonorités. La forme générale de la symphonie opus 9 offre l'exemple unique en son genre de la contraction des quatre mouvements traditionnels en un bloc compact suivi d'une conclusion récapitulatrice, selon l'agencement suivant :

1) exposition ;
2) scherzo ;
3) développement (avec éléments du scherzo) ;
4) adagio ;
5) reprise des thèmes de l'exposition et de l'adagio.

L'œuvre repose sur un accord de six sons échelonnés de quartes en quartes ascendantes, qui « jaillissent d'un besoin expressif, viennent former un thème de cor solidement construit ; ces quartes se répandent à travers l'œuvre entière de façon architecturale et apposent leur cachet sur tout ce qui se passe. Ainsi, elles n'apparaissent pas seule-

ment en tant que mélodie ou simple effet d'accord impressionniste, mais leur caractère particulier pénètre la structure harmonique tout entière : ce sont des accords comme les autres » (1).

La symphonie opus 9 appartient encore au monde tonal, malgré sa trajectoire mélodique en état de modulation perpétuelle. L'instabilité tonale favorise une polyphonie complexe que souligne le rôle individuel de chaque instrument, et offre d'innombrables combinaisons contrapuntiques (des canons principalement), d'où le rapport classique dissonance-consonance a pratiquement disparu.

De même qu'il avait étoffé l'instrumentation de la *Nuit transfigurée*, Schœnberg a rédigé une version pour grand orchestre de la symphonie opus 9 (pour les bois par trois, deux trompettes, quatre cors, trois trombones et cordes) à l'époque où il orchestrait le quintette en *sol* mineur de Brahms et le concerto grosso opus 6, nº 7 de Haendel (1935).

La seconde symphonie de chambre opus 38, commencée en 1906 également mais achevée en 1940, marque un retour à la structure traditionnelle en plusieurs mouvements, et à l'instrumentation classique (bois par deux, deux cors, deux trompettes et cordes).

Anton Webern (1833-1945) a, lui aussi, écrit une symphonie de chambre opus 21 (1928), pour clarinette, clarinette basse, deux cors, harpe et quatuor à cordes, qui est l'une de ses œuvres maîtresses Parlant du premier mouvement de cette symphonie, Pierre Boulez (2) relève son inscription dans la forme-sonate et précise : « On se trouve face à une conception où caractères sériels, forme classique,

(1) Schœnberg, *Harmonielehre*, 1911-1912.
(2) P. Boulez, art. « Webern », *Encyclopédie Fasquelle*, 1961.

rigueur de l'écriture préclassique se trouvent combinés dans un mélange unique, jettent les fondements d'un langage totalement dégagé de références. » L'orchestration de cette partition brève (dix minutes à peine) fait partie intégrante des moyens d'expression : « Chaque voix passe d'instrument en instrument, en accusant par le fait même de ce changement les caractères proprement structurels de la phrase mélodique « abstraite » » (Boulez, à propos du double canon qui ouvre le premier mouvement). Le second mouvement dénote une technique de composition sérielle exceptionnellement brillante : il s'agit d'un thème, suivi de sept variations, qui reproduit la série originale du premier mouvement et sa récurrence.

La contribution de Paul Hindemith (1895-1963) à la symphonie moderne, dont on mesure mieux l'importance aujourd'hui, s'inscrit dans une esthétique néo-classique qui trouve dans les rigueurs de l'écriture contrapuntique médiévale ses moyens d'expression favoris. Hindemith a le don de l'orchestre et une solide verve créatrice. En reprenant le concept de symphonie, il le place à la croisée des chemins pré-classique et post-romantique.

Ses symphonies *Mathis der Maler* (1934), en *mi* bémol (1940, de tendance brucknérienne), *Symphonia serena* (1946), pour instruments à vent (1949) ; *Harmonie du monde* (1951) et *Pittsburgh* (1958) appellent, ainsi que d'autres partitions de forme voisine, un orchestre important toujours employé avec le discernement et la clarté nécessaires à l'intelligence d'une musique véhémente et convaincante. Hindemith a respecté la structure de la symphonie classique en l'étoffant et la perfectionnant. La *Pittsburgh-Symphonie*, écrite en forme-sonate libre combinée à la forme rondeau, témoigne exac-

tement des préoccupations formelles de son auteur.

Parmi les contemporains de Paul Hindemith, Ernst Krenek (né en 1900) et Egon Wellesz (né en 1885) ont essayé à leur manière de concilier la leçon schœnbergienne avec leur nature romantique. Le premier, qui a écrit six symphonies dont une pour instruments à vent et percussions (1925), a cherché à y intégrer le jazz, comme il l'avait tenté dans son opéra *Jonny spielt auf* (1925) ; le second, connu surtout par ses travaux musicologiques, a composé entre 1945 et 1956, six symphonies dans le sillage de Bruckner.

Après 1945, deux grands symphonistes allemands se sont distingués : K. A. Hartmann (1905-1963), auteur de huit symphonies (1940-1963) d'une exceptionnelle stature et d'une langue très moderne ; et Hans-Werner Henze (né en 1926) dont les six symphonies (1947-1968) ouvrent des perspectives avant-gardistes dans des architectures traditionnelles (passacaille de la seconde symphonie ; sixième symphonie, pour deux orchestres de chambre, d'inspiration programmatique révolutionnaire).

II. — Les écoles d'Europe de l'Est

On oublie que Richard Strauss (1864-1949) a écrit en 1903 et 1915 deux grandes symphonies, la *Domestica* et l'*Alpestre*, dont les intentions rejoignent le poème symphonique, mais qui se fondent dans le moule de la symphonie romantique. Somptueusement orchestrées, elles ont influencé en profondeur les musiciens de cette Europe qui vivait sous la domination intellectuelle de l'axe Berlin-Vienne. On comprend mieux à la lumière de ce constat pourquoi le polonais Karol Szymanowski (1882-1937) a produit une œuvre aussi éclectique

par ses sources qu'elle est polonaise par son expression. Trois symphonies jalonnent la carrière de ce compositeur bien trop peu joué : une première (1907), demeurée inédite, une seconde (1909-1910) en deux parties (dont la deuxième se compose de cinq variations et fugue sur un thème) qui doivent encore à l'esthétique de Scriabine et de Reger ; une troisième enfin, baptisée *Chant de la nuit* (1921), qui s'inspire des traditions de l'Afrique du Nord et propose de fréquentes interventions d'un ténor et d'un chœur sur des textes du poète persan Al-Dhin Rumi.

Fondée sur un principe chromatique complexe, sous-tendue par un langage harmonique raffiné et sensuel, l'écriture de Szymanowski a tracé les perspectives de la musique contemporaine polonaise où se sont illustrés dans la période suivante Witold Lutoslawski (1913-1994) et Krzystof Penderecki (1933).

Lutoslawski a opéré dans sa première symphonie (1941-1947) la synthèse entre la tradition nationale et les avancées impressionnistes de Szymanowski, ce qui lui a valu une juste consécration. Sa seconde symphonie (1967), en deux parties, obéit à d'autres impératifs techniques et notamment à l'aléatoire sous la forme de séquences que l'on peut incorporer ou non au déroulement du discours. Elle requiert un très grand orchestre souvent fragmenté en groupes d'instruments. On peut rattacher à cette œuvre le *Livre pour orchestre* (1968) qui porte à l'extrême l'éparpillement sonore et formel dans une succession de « chapitres et intermède ».

Dans la descendance naturelle de Lutoslawski, Penderecki a écrit deux symphonies (1973, 1979-1980) aux intentions et à la réalisation très contradictoires. La première exploite un langage ultime,

lié à des procédés orchestraux déjà entendus dans des compositions précédentes (glissandos, aléatoire, agrégations d'accords en « clusters », incantation), tandis que la seconde, intitulée *Symphonie de Noël* en raison des citations répétées du cantique *Stille Nacht* marque un retour en arrière surprenant.

Poursuivant l'effort de Janacek, quelques musiciens tchèques ont apporté à la symphonie de Dvorak un prolongement déterminant. A côté de Ervin Schulhoff (1894-1942) dont on redécouvre les six symphonies, le héros de la musique tchèque contemporaine est sans conteste Bohuslav Martinu (1890-1959), auteur lui aussi de six symphonies (1942-1953) baignées de folklore tchèque et de Debussy. Cinq d'entre elles ont été créées aux Etats-Unis par Serge Koussevitzky, George Szell, Eugène Ormandy et Charles Münch.

En Hongrie, Laszlo Lajtha (1892-1965) a été le grand symphoniste national. Mais son œuvre a été quelque peu éclipsée par celle de Béla Bartok (1881-1945) dont la *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936) ressemble trait pour trait à une symphonie, et quelle symphonie !

III. — Les mondes russe et soviétique : néo-classicisme et éclectisme

Dans le sens d'une abolition des rapports harmoniques tonaux, Alexandre Scriabine (1872-1915) a cherché le renouvellement de la symphonie. Ses deux premières partitions (1897 et 1903) répondent encore à la définition romantique, mais ses trois poèmes, *Divin* (1903), *De l'extase* (1908) et *Du feu* (1910), explorent de nouvelles régions à partir de procédés intuitivement mis au point (un système harmonique fondé sur des intervalles de quartes, cf. Schœnberg).

Le symphoniste russe le plus fécond du XX^e siècle, Nicolas

Miaskovsky (1881-1950), élève de Liadov et de Rimsky-Korsakov, a laissé vingt-sept symphonies (1908-1950), dont quelques-unes célèbrent les hauts faits de l'Etat soviétique. La sixième (1921-1923) est censée évoquer les événements d'Octobre, tandis que la douzième (1932) chante les réalisations « kolkhoziennes » et la seizième, les louanges de l'aviation soviétique. Les prétextes historiques de ces symphonies n'étouffent heureusement pas l'excellent talent de Miaskovsky auprès de qui se sont formés de très nombreux compositeurs soviétiques. Il semble que ces symphonies conservent une audience nationale car elles n'entrent jamais dans les programmes symphoniques européens et rarement dans les tournées étrangères des orchestres soviétiques.

On retrouve chez Dimitri Chostakovitch (1906-1975) un peu de la naïveté de ces grandes visions populaires. Mais le tempérament profondément original du musicien a pu s'exprimer dans quinze symphonies d'une autre envergure que celles de Miaskovsky, bien qu'écrites également dans un style assez traditionnel. L'esprit de la musique à programme habite Chostakovitch, déclaré en 1954 « artiste du Peuple de l'U.R.S.S. », pour les services musicaux rendus à la patrie. Chostakovitch n'illustre pas, mais il évoque, dans sa musique, les situations privilégiées de l'histoire de son pays. Il en appelle fréquemment au folklore russe, sans toutefois que cette référence se rattache à la technique de ses prédécesseurs. Michel Hoffmann le rapproche parfois de Mahler pour son goût des grands tableaux et des grands volumes sonores, ainsi que pour son sens inné de l'ironie et du grotesque. Cette parenté est flagrante dans la quatrième symphonie (1936).

Parmi les partitions les plus célèbres de Chostakovitch figurent la cinquième symphonie (1937), en quatre mouvements, qui brosse le tableau du devenir de l'homme; la sixième symphonie (1941), œuvre divertissante et légère, en trois mouvements (largo, scherzo à la Haydn et rondeau final); la

douzième (1961), *L'Année 1917*, dédiée à la mémoire de Lénine, et qui comprend quatre mouvements enchaînés : « Pétrograd révolutionnaire », « Grandes crues », « L'Aurore », « L'Aube de l'humanité ». Cette dernière symphonie provient de la même veine qui inspira à Chostakovitch sa onzième symphonie (1957) intitulée *L'Année 1905*, et qui fut composée pour célébrer le quarantième anniversaire de la Révolution d'Octobre (« La place du Palais » : adagio ; « Le neuf janvier » : allegro ; « In memoriam » : adagio ; « Le Tocsin » : allegro ma non troppo). La quinzième symphonie (1970) en trois parties, intègre au discours, avec un merveilleux sang-froid, la chevauchée de l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, ainsi que des motifs du *Crépuscule des dieux*, textuellement énoncés.

L'orchestre de Chostakovitch, nerveux, agaçant parfois, pétille de vie et renferme des trouvailles innombrables qui le rendent infailliblement reconnaissable. Chostakovitch est avec Prokofiev le symphoniste soviétique le plus souvent joué.

Dans le domaine de la symphonie, Serge Prokofiev (1891-1953) est demeuré un peu en retrait du modernisme qui caractérise sa production. Ses sept symphonies (1917-1952), classiques dans leur langue et leur forme, tranchent avec ses autres œuvres symphoniques, la *Suite Scythe* ou les ballets.

De la *Symphonie classique* en *ré* majeur (1917) qui, selon M. Hoffmann, est « une translation du langage du XVIII^e siècle en vocabulaire du XX^e », on a dit le plus grand bien et le plus grand mal : le pastiche de Haydn ne manque pas de charme. Son menuet devient ici une gavotte. Mais la grande symphonie de Prokofiev, la cinquième, opus 100 en *si* bémol (1944), domine toutes les autres par l'intensité de son souffle où passent les souvenirs des

grandes épopées *Guerre et Paix*, *Ivan le Terrible* et *Alexandre Nevsky*. Son idéal fait songer à Chostakovitch : « Dans la cinquième symphonie, j'ai voulu chanter l'homme libre et heureux, sa force, sa générosité et la pureté de son âme. Je ne peux dire que j'ai choisi de thème : il est né en moi et devait s'exprimer » (Prokofiev).

Sur le plan formel et celui de la technique orchestrale, Prokofiev fait preuve de fidélité au style qui le caractérise ordinairement.

L'esthétique de Rimsky-Korsakov se fait nettement sentir dans la symphonie opus 1 de Stravinsky. Par contre, les symphonies d'instruments à vent à la mémoire de Debussy (dont le choral final parut dans le numéro spécial de la *Revue musicale* du 1er décembre 1920) rallient le sens grec et pluriel du mot symphonie. « On y chercherait en vain un élan passionnel ou de l'éclat dynamique. C'est une cérémonie austère qui se déroule en de courtes litanies entre différentes familles d'instruments homogènes » (Stravinsky). Ces pages d'une pénétrante beauté font alterner des fanfares et des récits de solistes. Elles s'adressent à une formation d'instruments à vent, qui associe trois flûtes, deux hautbois et cor anglais, trois clarinettes, deux bassons et contrebasson, quatre corps, trois trompettes, trois trombones et tuba. Cet ensemble, excessivement rare, sonne admirablement.

Après le sens grec, Stravinsky a utilisé le sens pré-classique du mot symphonie pour désigner le premier mouvement de son octuor pour instruments à vent, marquant ainsi sa prédilection pour la musique vénitienne du XVIIe siècle.

La *Symphonie de Psaumes*, écrite en 1930 « à la gloire de Dieu », prolonge les symphonies d'instruments à vent dans la mesure où le terme sym-

phonie s'applique à l'environnement orchestral des voix et non à la forme de l'œuvre, qui regroupe trois parties pour illustrer quelques versets des psaumes XXXVIII, XXXIX et CL. L'intérêt symphonique de cette magnifique partition réside dans sa nature polyphonique à l'ancienne et son orchestration curieuse, qui délaisse les violons et altos, remplacés par un chœur d'enfants qui s'intègre à la sonorité générale.

Les symphonies en *ut* (1940) et en « trois mouvements » (1945) appartiennent à la période « néoclassique » de leur auteur, avec toute l'originalité de ce retour à l'art du XVIII^e siècle. Ce sont de brillantes partitions pour grand orchestre, animées de cette pâte symphonique si personnelle à Stravinsky.

IV. — La symphonie en Amérique

1. **Etats-Unis.** — Transplantée au XIX^e siècle sur la terre américaine, la symphonie a suivi les mêmes orientations qu'en Europe. Comme Dvořak (qui enseigna à New York de 1892 à 1895) qui n'hésita pas à se servir de mélodies populaires américaines, les symphonistes américains ont subi l'ascendant des folklores noir, blanc ou indien, sans parvenir réellement à se dégager des influences de la sensibilité occidentale. Seul Charles Ives (1874-1954) a d'instinct réussi dans sa quatrième symphonie (*circa* 1910) des expériences fécondes où la polyrythmie et la polytonalité prennent un caractère prophétique. Ses trois précédentes symphonies (*circa* 1903) demeurent tributaires d'une esthétique romantique assez fade.

La symphonie a bénéficié d'une faveur exceptionnelle auprès des compositeurs américains de ce

siècle, comme si elle répondait exactement à leurs préoccupations formelles. Il serait vain de vouloir indiquer tous les symphonistes des Etats-Unis (1). Les plus importants l'ont vivifiée de leur génie particulier : Walligford Riegger (1885-1961), Walter Piston (1894), Roger Sessions (1896), Roy Harris (1898), Aaron Copland (1900), George Antheil (1900-1959), Ernest Krenek, un Viennois émigré (1900), Samuel Barber (1910), William Schuman (1910), Howard Hanson (1896). Tous ces musiciens se situent dans l'éventail qui va du néo-classicisme à l'avant-garde. Ils ne seront certainement pas imités : les travaux de J. Cage, d'E. Carter ou d'E. Brown s'en trouvent déjà extrêmement éloignés.

Seule la *Sinfonia* de Luciano Berio, compositeur italien (né en 1925) fixé aux Etats-Unis depuis 1965, offre une solution passionnante au problème moderne de la symphonie. « Ses quatre mouvements n'ont rien à voir avec les mouvements équivalents de la symphonie classique. Le titre doit être entendu selon son sens étymologique désignant des instruments (huit voix et instruments) jouant ensemble. » Cette œuvre envoûtante repose sur une série de collages musicaux ou littéraires, et d'emprunts à des musiciens comme Mahler, Strauss, habilement réalisés dans le troisième mouvement notamment.

2. **Hors des Etats-Unis,** la symphonie a trouvé parfois un accueil heureux. Au Mexique, un disciple de Manuel Ponce, Carlos Chavez (né en 1899), a composé plusieurs symphonies dont on peut retenir la *Prolétarienne* (1934) et surtout une très belle

(1) André GAUTHIER, *La musique américaine*, P.U.F., « Que sais-je ? », 1963, 1972.

Sinfonia india où s'affirme une réelle sensibilité mélodique d'inspiration nationale.

Au Brésil, Heitor Villa-Lobos (1887-1969) a évincé la plupart des créateurs d'Amérique du Sud. Dans ses douze symphonies, il a recherché la quintessence d'une musique brésilienne moderne. Les six premières conservent un aspect classique ; les six dernières d'une facture plus complexe sont plus développées. La dixième, écrite pour le quatrième centenaire de São Paulo, fait appel aux chœurs.

Les symphonies de Villa-Lobos ont rarement dépassé l'audience nationale. En Europe, à l'exception de la dixième, on leur a préféré quelques *Chôros* ou *Bacchianas* pour orchestre.

V. — Actualité de la symphonie française contemporaine

Malgré la remise en cause du prototype traditionnel par Schœnberg, malgré les écarts remarquables d'Igor Stravinsky (dont la carrière s'est déroulée en France jusqu'en 1940), la symphonie n'a cessé d'intéresser les musiciens français, qui ont donné une suite brillante à l'effort des Saint-Saëns, Franck et d'Indy.

Hormis Francis Poulenc, auteur d'une charmante *Sinfonietta* (1947), deux musiciens du Groupe des Six ont apporté une contribution notoire au mouvement symphonique national.

Pour Arthur Honegger (1892-1955) qui l'aborde en 1929, la forme symphonie « continue à être l'un des moyens essentiels d'expression de la musique d'orchestre ». Commande de l'Orchestre de Boston (comme la troisième de Roussel), cette œuvre en trois mouvements a été supplantée eun décennie plus tard par la symphonie pour cordes, écrite à l'inten-

tion de Paul Sacher qui fêtait les dix ans de son orchestre de chambre. Dans le vivace de cettesecon de symphonie, une trompette soliste vient énoncer un choral éclatant. Inspirée par les tragiques événements de 1939-1945, la *Symphonie liturgique*, bien qu'elle ne fasse pas appel au plain-chant grégorien, trahit, plus qu'un programme, une attitude philosophique. Elle prend fin par une utopique évocation de « ce que pourrait être la vie dans une fraternité et un amour réciproque » (Honegger).

« Si la *Liturgique* se rattachait plutôt à la tradition beethovénienne, la symphonie n° 4 se veut dans la filiation de Haydn et de Mozart dans son esprit et dans sa forme » (Honegger). Là encore, Honegger ne bâtit que trois mouvements, dont un larghetto sur une mélodie populaire bâloise (d'où l'œuvre tire son titre *Deliciae Balisiensis*). Une cinquième symphonie *Di tre re*, composée en 1950, confirme la tendance d'Honegger à un lyrisme sombre et à l'autobiographie.

Le plus fécond des compositeurs français, Darius Milhaud (1892-1974), a cultivé deux aspects très différents de la symphonie. Ses six petites symphonies, en trois mouvements, qui appellent de modestes formations de chambre (flûte, piccolo, clarinette, hautbois, harpe et quatuor à cordes pour *Le Printemps* (1917) ; flûte, cor anglais, basson, violon, alto, violoncelle et contrebasse, pour la *Sérénade* (1921) ; dix instruments à vent pour la cinquième (1922) ; quatuor vocal, hautbois et violoncelle pour la sixième (1923)), sont le prétexte à un jeu contrapuntique subtil, source de chocs harmoniques savoureux et de combinaisons polytonales hardies.

Les douze grandes symphonies entre 1939 et 1961 résultent pour la plupart de commandes passées à Milhaud pour honorer des circonstances parti-

culières : la seconde, à la mémoire de Nathalie Koussewitzky ; la troisième (1946) pour célébrer la victoire ; la quatrième, pour le centième anniversaire de la révolution de 1848 (ses quatre mouvements évoquent les faits suivants : « Insurrection », « Aux morts de la République », « Les joies paisibles de la Liberté retrouvée », « Commémoration ») ; la huitième pour le centenaire de l'Etat d'Oregon. L'œuvre majeure de Milhaud, la *Symphonie rhodanienne* (1957), s'inscrit dans la forme symphonie mais se charge d'un contenu descriptif que signalent les indications de tempo : avec mystère et violence, avec sérénité et nonchalance, avec emportement, rapide et majestueux. Cet hommage au fleuve français a été suivi d'une *Symphonie rurale*, la douzième, en 1961.

Milhaud orchestre aussi facilement qu'il écrit. Ses symphonies sonnent clair comme sa *Suite française* ou sa *Suite provençale*.

Au début de la période d'après guerre, la *Turangalîla-symphonie* (1948) d'Olivier Messiaen (né en 1908) se dresse comme un vaste monument en dix parties qui résument les recherches du compositeur notamment dans le domaine des timbres.

Parmi les grandes réalisations de ces quarante dernières années, les symphonies de J. Rivier (né en 1896), de Fl. Schmitt (op. 137, de 1958), de G. Hugon, de Tony Aubin (*Symphonie romantique*, 1938), de J. Chailley, de R. Loucheur, de J. Martinon, de M. Landowski (symphonie *Jean de la Peur*, 1951), d'H. Barraud, et les cinq symphonies d'André Jolivet (1905-1975) ont largement dominé la production française. Le plus original des symphonistes français, Henri Dutilleux, né en 1916, a mis en pratique une conception personnelle de la symphonie. Dans sa première (1951) il recourt à un

monothématisme systématique qui se substitue à la dualité thématique classique, à travers quatre mouvements d'apparence ancienne : passacaille, scherzo, intermezzo, finale avec variations. Sa seconde symphonie (1959) *Le Double*, en trois mouvements, dispose un ensemble de douze instruments solistes (deux violons, alto, violoncelle, hautbois, clarinette, basson, trompette, trombone, célesta, clavecin et timbales) comme le reflet du grand orchestre avec lequel il s'affronte, dialogue ou fusionne, « ce qui donne lieu à des recherches de polyrythmie ou de polytonalité », selon l'idée de l'œuvre : deux personnages en un seul, l'un étant le double de l'autre.

« Je reste persuadé qu'on peut encore composer des œuvres symphoniques qui soient unitaires comme celles du passé et ouvertes comme celles du présent. » Cette affirmation de Henri Dutilleux apporte un démenti autorisé à ceux qui jugent la symphonie hors d'usage et peu propice à l'expression de notre époque.

BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie exhaustive de la symphonie et des symphonistes sert de conclusion au très important article consacré à ce sujet dans *Musik in Geschichte und Gegenwart* (t. 12, Bärenreiter, Kassel).

En langue française :

Eugène BORREL, *La symphonie* (Larousse, 1954).
Michel BRENET, *Histoire de la symphonie à orchestre depuis ses origines jusqu'à Beethoven* (Gauthier-Villars, 1882).
Michel BRENET, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime* (Fischbacher, 1900).
Barry S. BROOK, *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle* (Publications de l'Institut de Musicologie de la Sorbonne, 1962).
Michel CHION, *La symphonie à l'époque romantique*, Paris, Fayard, 1994.
Norbert DUFOURCQ, *La musique française* (Larousse, 1949, 1972).
Danielle PISTONE, *La symphonie de 1800 à 1900*, Paris (Klincksieck, 1980).
Emile VUILLERMOZ, *La symphonie*, in *50 ans de musique française 1874-1925*, t. 1 (Librairie de France, 1925).
Félix WEINGARTNER, *La symphonie après Beethoven* (trad. de Mme Camille CHEVILLARD, Durand-Fischbacher, 1900).

Ouvrages collectifs :

Histoire de la musique, sous la direction de ROLAND-MANUEL (Gallimard, 1963).
Le monde de la symphonie, sous la direction d'Ursula von RAUCHHAUPT (Van de Velde, 1972).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

PREMIÈRE PARTIE

LA FORME « SYMPHONIE »

CHAPITRE PREMIER. — Les moyens d'expression 9
— II. — Les moyens d'exécution 18

DEUXIÈME PARTIE

LA SYMPHONIE
DES ORIGINES A BEETHOVEN ET SCHUBERT

CHAPITRE III. — Les origines de la symphonie 27
— IV. — Les nationalités de la symphonie naissante 33
— V. — Haydn et Mozart 51
— VI. — Beethoven et Schubert : classicisme ou romantisme ? 63

TROISIÈME PARTIE

LA SYMPHONIE AU XIX^e SIÈCLE

CHAPITRE VII. — Symphonie ou poème symphonique ? Berlioz et Liszt 77
— VIII. — La symphonie romantique dans les pays germaniques 83
— IX. — Un siècle de symphonie française (1840-1940) 95
— X. — Aspects nationaux de la symphonie au XIX^e siècle 102

QUATRIÈME PARTIE

LA SYMPHONIE CONTEMPORAINE..... 111

BIBLIOGRAPHIE 127

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Juillet 1996 — N° 42 638

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

3071 **Les origines de l'école laïque en France**
L. Maury

3072 **La politique de la concurrence en Allemagne fédérale**
F. Souty

3073 **Internet**
A. Dufour

3074 **Histoire des bains**
D. Laty

3075 **Les politiques linguistiques**
L.-J. Calvet

3076 **Les techniques audiovisuelles**
J. Guyot

3077 **L'exclusion**
G. Lamarque

3078 **La métaphysique**
L. Millet

3079 **L'éducation sexuelle**
P. Brenot

3080 **Les musées dans le monde**
J. Sallois (à paraître)

3081 **Histoire de la Shoah**
G. Bensoussan

3082 **La prévention des risques professionnels**
P. Goguelin

3083 **Le sport européen**
C. Miège

3084 **Le cannabis**
D. Richard et J.-L. Senon

3085 **Les nationalismes européens**
P. Sabourin

3086 **La veille technologique et l'intelligence économique**
D. Rouach

3087 **La gestion électronique de documents**
J. Chaumier

3088 **L'indigénisme**
H. Favre

3089 **La peinture italienne du Moyen Age**
F. Leroy

3090 **Histoire du droit international public**
H. Legohérel

3091 **Les Stuarts**
G. Minois

3092 **La Russie ancienne**
T. Kondratieva

3093 **L'illusion**
R. Quilliot

3094 **La communication locale**
M. Ogrizek, M. Guillery et C. Mirabaud

3095 **Le modèle de production flexible**
P. Bardelli

3096 **La pharmacochimie**
M. Adenot

3097 **Les autoroutes de l'information**
A. Iris

3098 **La nourriture cacher**
J. Bauer

3099 **Le recrutement**
D. Jouve et D. Massoni

3100 **Le tango**
R. Hess

9 782130 379898